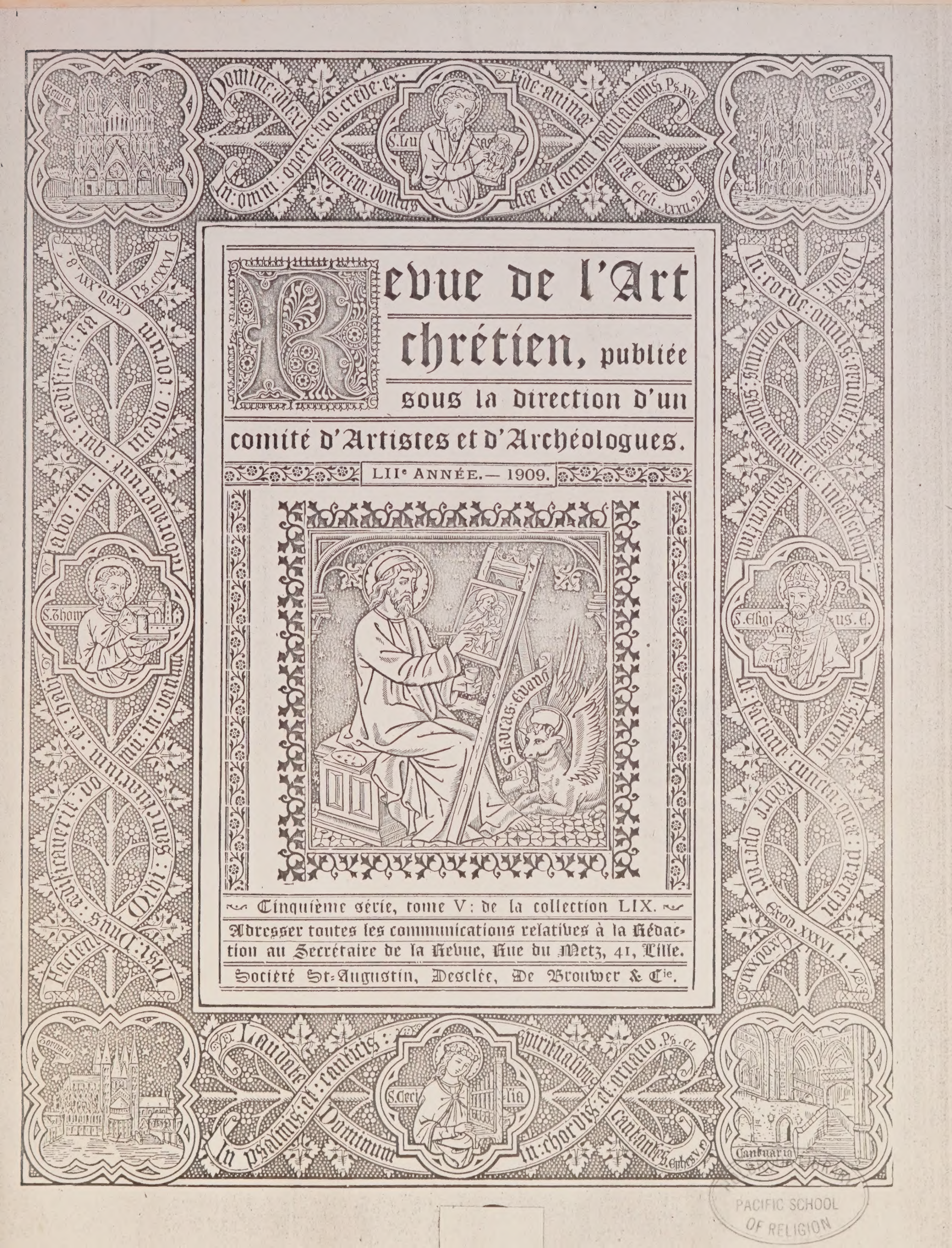


Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.

LIIe ANNÉE. — 1909.

Cinquième série, tome V : de la collection LIX.

Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.

Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.





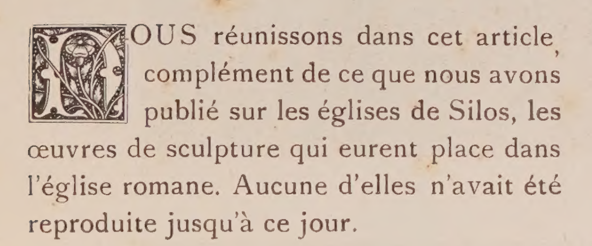


Statue de la Vierge (Abbaye de Silos).

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

BI-MENSUELLE 52me ANNÉE. — 5me Série	Tome V. — (LIXme de la collection) 1re livraison. — JANVIER 1909

Œuvres de sculpture de l'abbaye de Silos.



NOUS réunissons dans cet article, complément de ce que nous avons publié sur les églises de Silos, les œuvres de sculpture qui eurent place dans l'église romane. Aucune d'elles n'avait été reproduite jusqu'à ce jour.

STATUE DE LA VIERGE. — Il existe, tout au fond de la galerie nord du cloître de Silos, et au bas de l'escalier qui conduit à la porte des Vierges, une statue de pierre, fort peu connue (Pl. I). Elle représente Notre-Dame tenant l'enfant Jésus sur son genou gauche ; on l'appelle *Nuestra Señora de Marzo*. Ses proportions monumentales (la Vierge assise mesure 2m,25 de hauteur) nous font tout à fait partager l'opinion de D. Férotin qui suppose qu'elle était autrefois dans l'église, à un endroit un peu élevé. Nous connaissons une vingtaine de Vierges du même genre, dans des églises d'Espagne, et presque toutes sont placées à une bonne hauteur, au-dessus des autels. Celle de Silos devait avoir une place analogue, dans la chapelle de Notre-Dame, absidiole accolée, au sud, à l'abside principale (plan du XVIIIe siècle).

Nous ne savons pas à quelle époque elle fut transportée dans le cloître inférieur ; en tous cas elle y était en 1688 [1]. Et à propos de cette Vierge dont le P. Juan de Castro trouve *la estatura muy agigantada*, nous nous en voudrions de passer sous silence le détail suivant qui, à coup sûr, mettra en joie les archéologues du XXe siècle : « Sa grandeur et son antiquité font supposer qu'elle fut faite par des Romains, ou par quelque grand prince ; je me persuade même, ajoute Juan de Castro, qu'elle est l'œuvre du roi Récarède, fondateur de notre monastère [2] ».

De ces temps éloignés à la date du XIVe siècle, mentionnée par D. Juan F. Riaño comme date d'exécution de notre statue [3],

1. *Vida y Milagros de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1688, lib. III, cap. III.
2. Id. — *loc. cit.*
3. *El Heraldo de Madrid*, 30 sept. 1891.

il y a une belle marge, et D. Férotin s'exprime plus sagement, quand il dit qu'elle ne peut guère être antérieure au XII[e] siècle (1). A notre avis, elle est de la première moitié du XIII[e]. La tête de l'enfant Jésus, sa main droite et le sceptre de sa Mère sont tout à fait modernes. Mais, à part cela, à part aussi quelques plis sinueux qui rappellent l'art roman, puis les lions du trône taillés d'une façon si archaïque et si barbare qu'on serait tenté de les faire rétrograder d'un siècle, tout appartient bien à la statuaire monumentale et un peu rigide du commencement du XIII[e] siècle. Vue de face, la figure de la Vierge est calme et puissante ; vue de côté, la tête paraît trop développée, et son gros air béat n'est pas heureux. Les tuniques et les robes de la Vierge et de l'Enfant se terminent un peu sèchement dans la partie inférieure ; tout le reste des vêtements est excellemment drapé. Par l'ensemble, la pose et bien des détails, la statue de Silos rappelle la Vierge de la Victoire (*Nuestra Señora de la Victoria*) qui est vénérée dans l'église paroissiale de Santa Maria de la Villa de Carrion de los Condes (province de Palencia). Celle-ci semble une réplique, avec quelques variantes et améliorations, de la statue de l'abbaye de Silos.

Nous savons, par une pièce du livre de comptes du monastère, intitulée *Aprovechamientos y mejoras* (1649-1653) que Nuestra Señora de Marzo fut peinte sous l'Abbé P. Manuel Cortès (2). Mais cette peinture du XVII[e] siècle a dû s'effriter et disparaître, pour ne laisser visibles que les restes d'une polychromie monumentale qui nous semblent absolument appartenir à l'époque de fabrication de la statue.

1. *Histoire*, p. 358.
2. D. Férotin, *Histoire*, p. 174, note.

GROUPE DE SAINTE ANNE, DE LA VIERGE ET DE L'ENFANT JÉSUS. — Le groupe de pierre qui représente sainte Anne, assise sur un trône, et tenant la sainte Vierge qui, elle-même, porte l'enfant Jésus, assis sur son genou droit, constitue un autre morceau de sculpture très intéressant. Nous savons que ce groupe eut place dans l'église romane, au moins pendant quelques siècles ;



Fig. 1. — Groupe de sainte Anne, de la Vierge et de l'Enfant Jésus, XIV[e] siècle.

il se trouvait dans la chapelle de Sainte-Anne, absidiole qui s'ouvrait dans le croisillon nord ; il est aujourd'hui dans l'église moderne de l'abbaye, au-dessus de l'autel dédié à la même sainte.

Sa hauteur totale est de 1^{m}40. Il est la traduction des quelques mots qui résument toute la grandeur de sainte Anne : Anna, mater genitricis Domini. Rien de mieux connu que cette belle idée qui a présidé à tant de reproductions de sainte Anne, surtout au XIV[e] siècle, au XV[e] et au XVI[e].

Les personnages, ici, sont traités avec un peu plus de réalisme que ceux du groupe précédent, et les plis des vêtements avec plus de recherche, une recherche d'ailleurs savante et habile, qui révèle une œuvre du milieu du XIV[e] siècle. Le groupe est encore empreint d'une certaine puissance, moins pourtant que la madone décrite auparavant; il revêt surtout une certaine naïveté, pleine de charme qui caractérise la plupart des œuvres de la même époque.

La partie supérieure du sceptre de sainte Anne, la main gauche de Marie et la droite du divin Enfant ont été brisées. La polychromie, contemporaine de cette œuvre de sculpture, est assez bien conservée. Le trône, peint en blanc, est rehaussé de moulures, les unes rouges, les autres brunes ou bleu céleste. Sur les montants du trône se voient rinceaux et fleurons bleu-noir. Le voile de sainte Anne est blanc ; sa robe bleu clair n'offre plus que quelques traces de peinture. Son manteau est vermillon et la doublure carmin. — Pour la sainte Vierge: Voile terre de Sienne naturelle et doublure carmin ; robe bleu céleste et manteau blanc ; couronne dorée à cabochons bruns. — Pour l'enfant Jésus : robe rouge brun ; manteau rose clair. Les cheveux des trois personnages sont dorés.

TOMBEAU DE SAINT DOMINIQUE. — Conformément aux habitudes du moyen-âge, plusieurs personnages que leur sainteté ou leurs bienfaits rendirent chers à l'abbaye, eurent l'honneur d'être ensevelis dans l'église, dans le porche et dans le cloître de Silos. Il en est un qui eut un droit très particulier à cet honneur et à bien d'autres encore ; nos lecteurs ont nommé Dominique, à la fois le grand saint et le grand bienfaiteur du monastère.

Nous avons vu précédemment que le corps du Bienheureux fut d'abord enseveli dans la galerie nord du cloître, près de la porte de *San Miguel*, et que, dès 1076, il fut solennellement transféré dans l'église : « *intra ecclesiam, ante altare beati Martini... honorifice tumulatum* », d'après le moine Grimald. Que veut dire le disciple du Saint par ces mots : *ante altare beati Martini ?* On est vraiment en droit de se le demander. Cela semble indiquer que le corps fut enseveli devant et *près* de l'autel de Saint-Martin ; mais l'absidiole qui se voit au nord de l'abside principale sur le plan de l'église *primitive* et qui renfermait la chapelle de Saint-Martin n'avait-elle pas encore disparu lorsque Grimald écrivait ? Il est bien difficile de le savoir. En tous cas, le corps fut renfermé dans un sépulcre de pierre qui fut bientôt surmonté d'un autel, sous le vocable de Saint-Dominique ; la place du sépulcre dans l'église romane nous est connue ; elle est marquée sur le plan du XVIII[e] siècle.

Au XIII[e] siècle, un moine de Silos, nommé Pedro Martin, mentionnait une image du serviteur de Dieu, au-dessus de l'autel ([1]) ; et au XVI[e] siècle, le P. Nebreda écrivait : « En entrant dans l'église ([2]), on trouve à main gauche la chapelle très riche, bien qu'ancienne, du glorieux Saint (Dominique), avec son autel. Il y a, au-dessus de l'autel de cette chapelle, une tombe très ancienne, sur laquelle se voient douze apôtres, et décorée à profusion de différentes pierres ([3]) ». L'historien est exact, il n'y a pas à en douter, lorsqu'il mentionne la place de la chapelle et de l'autel du Bienheureux ; mais ce qu'il appelle une *tumba antiquissima* ne s'accorde avec aucune autre

1. *Miraculos romanzados*, dans Vergara, p. 142.
2. Par la porte donnant du porche dans le bas côté nord.
3. *Description*, dans D. Férotin : *Histoire*, p. 360.

donnée, et en ce cas, nous croyons prudent de nous tenir en garde contre les renseignements de l'auteur. A notre avis la *tumba antiquissima* n'était nullement une tombe, mais bien plutôt un objet qui, par sa forme générale, rappelait *à l'écrivain* un tombeau ou la face antérieure d'un tombeau. Nous ne serions nullement surpris qu'il s'agisse d'une pièce d'orfèvrerie décorée de cabochons, « muy llena de piedras diversas, » et faisant office de retable au-dessus de l'autel.

Quant au corps de saint Dominique, on le transféra, en 1733, de la place qu'il avait occupée dans l'église, pendant six cent cinquante-sept ans, dans une chapelle moderne élevée par l'abbé Baltazar Diaz, au sud du transept. Nous avons vu qu'il repose là dans une urne d'argent. D. Férotin nous dit que le tombeau est aujourd'hui dans l'autel même de cette nouvelle chapelle du Saint. Et c'est tout ce que nous savons à son sujet. Nous ne saurions trop déplorer que le tombeau qui renferma le corps du saint thaumaturge, pendant des siècles, ne soit ni visible, ni connu, et ne puisse être vénéré par ceux qui ont encore une vive dévotion à saint Dominique.

Si on veut bien s'aider du plan de l'église romane, on nous suivra sans peine, il nous semble, dans notre pieuse visite aux principales sépultures. De la chapelle de Saint-Dominique entrons dans l'église *haute*, puis, par le croisillon nord, dans une seconde sacristie ([1]), située entre la tour quadrangulaire et le dit croisillon. C'est dans cette sacristie, en même temps salle des reliques, au moins à partir du XVI[e] siècle, que le tombeau de saint Rodrigue fut longtemps conservé. Cela nous autorise, il nous semble, à parler ici de ce tombeau, bien qu'il fût placé d'abord sur un des côtés de l'escalier des vierges.

1. Il en existait une autre, au rez-de-chaussée du clocher ; nous l'avons mentionnée précédemment.

Tombeau de saint Rodrigue. — Le Saint, connu sous le nom de *San Rodrigo*, s'appelait de son vivant D. Rodrigo Yenendez de Guzman, et était probablement parent proche de saint Dominique, le fondateur des Frères-Prêcheurs. Il commença à exercer la charge abbatiale en 1242. Il eut à juger ou à soutenir plusieurs procès importants ; mais ses relations avec Alphonse X ou Alphonse *le savant* sont plus intéressantes que les démêlés dans lesquels le prélat quelque peu batailleur eut nécessairement une part. Alphonse vint plus d'une fois à Silos, pour vénérer le tombeau de saint Dominique, se recommander aux prières des moines et consulter les manuscrits de l'abbaye. Il tenait Rodrigue en singulière estime, et, peu de temps après être monté sur le trône de Castille, il le fit venir à Séville, pour demander ses conseils. Il existe encore à Silos plusieurs diplômes par lesquels le roi octroya des privilèges à l'abbaye, — et plusieurs furent octroyés, à la demande de D. Rodrigo. Le pieux abbé renonça à la charge abbatiale en 1276, afin de passer dans le recueillement les quelques années qui lui restaient encore à vivre. Il mourut en 1280, et, d'après D. Férotin, fut enseveli dans le tombeau qui fut placé sur un des côtés de l'escalier des vierges ([1]). Le *Monasticon Hispanicum* que nous avons consulté à la Bibliothèque Nationale de Paris, dit que la première sépulture de l'abbé D. Rodrigo eut lieu *dans le cloître, près de l'escalier des vierges* ([2]). Le tombeau fut ouvert en 1580, par ordre de l'abbé D. Gregorio de

1. *Histoire*, p. 103.
2. *Fonds Espagnol*, n. 321, f° 373, v°.

Santo Domingo, et fut transféré, dans la sacristie où l'on conservait les reliques du monastère ; il s'y trouvait à l'époque où le P. Nebreda écrivait son *Histoire de saint Dominique* [1].

En 1609, D. Rodrigo de Peralta, abbé de Silos, fit dorer ce tombeau et pratiquer, sur le devant, une ouverture vitrée par laquelle on put voir et vénérer le corps du saint abbé [1]. Le sépulcre et son précieux dépôt se trouvent aujourd'hui dans la chapelle moderne des reliques, ou *camerin de las reliquias*, qui, comme l'église, date de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

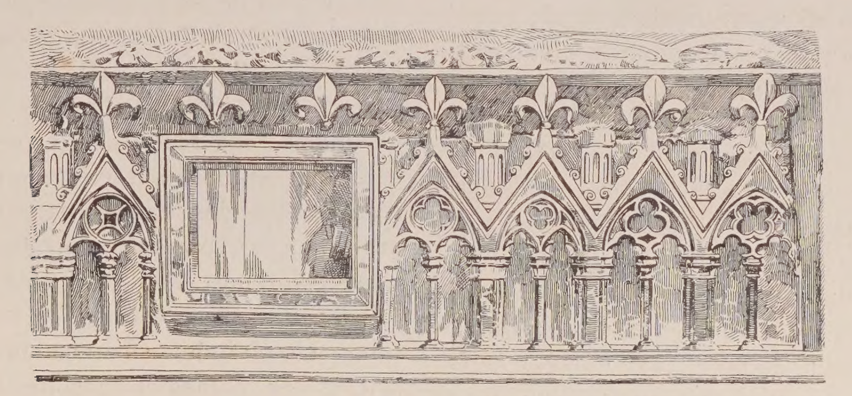


Fig. 2. — Tombeau de D. Rodrigue Yenendez de Guzman.

Ce tombeau se compose d'une cuve et d'un couvercle. La face de la cuve est décorée de ces arcatures gâblées que M. E. Lefèvre Pontalis a si bien fait connaître il n'y a pas longtemps [2]. Les gâbles sont pleins et surmontés de grandes fleurs de lis ; leurs arêtes sont décorées de crochets. De petites piles, flanquées de colonnes, reçoivent la retombée d'arcs en tiers-point qui inscrivent des trèfles et des quatre feuilles. Un meneau central sert de point d'appui à des arcs tréflés. Entre les gâbles s'élèvent de petites tourelles. Le couvercle bombé est décoré d'une croix et de jolis feuillages. Rien n'est bien remarquable, ni au point de vue de la décoration architecturale, ni au point de vue de l'exécution que l'on voudrait plus nette, plus incisive ; néanmoins l'ensemble est agréable à l'œil (il le serait davantage sans l'ouverture rectangulaire) grâce surtout à la polychromie très simple et très harmonieuse. Le fond est rougeâtre ; les grandes fleurs de lis et toute l'architecture sont dorées et relevées de quelques lignes bleues.

Par malheur le tombeau est encastré dans une maçonnerie qui ne laisse visible que ce que la fig. 2 reproduit. Au-dessous de ce tombeau se trouve l'inscription suivante (fig. 6). Nous croyons intéressant d'en publier un fac-simile, puisque D. Férotin n'en a donné que le texte.

Il n'est pas besoin, croyons-nous, d'expliquer cette inscription. Nous rappelons simplement que l'Ère d'Espagne avance de

1. « *Aora ay un relicario y oratorio de canteria, en el qual esta el sepulcro del santo Abad D. Rodrigo.* » Plus loin le même auteur écrit : « *Ay en el frontispicio de el cruzero, por aquella parte, un arco grande de piedra franca y en el un cuerpo del glorioso abad D. Rodrigo.* » D. Férotin, *Histoire*, pp. 359 et 361.

2. *Gâbles des arcatures et des lucarnes.* (*Bulletin monumental*, 1907, p. 109 et s.)

1. «... *una ventana de media vara en quadro, paraque sin levantur la piedra, se pudiera ver y venerar el cuerpo.* » *Monasticon*, f° 374.

trente-huit ans sur l'Ère de l'Incarnation.

HIC : IACET : EGREGIVS : ABBAS : RO
DERICUS : Q' FVIT : IN : ISTO : MONAST
RIO : XXX : IIII : AN̄S : ET : ABRENVCIA
VIT : ABBACIE : IIII : NONAS : APRILLIS
ERA : M : CC : XIIII : MIGRAVIT : AB HOC
SCL̄O : IN : SENECTVTE : BONA : XIII
K'LS : OCTOBRE : ERA : M : CC : X : VIII :

Fig. 3. — Inscription du tombeau de Rodrigue Yenendez de Guzman.

Différents monuments funéraires. — Un autre tombeau est marqué tout près de la salle des reliques et dans le mur qui s'élevait entre le porche et le transept ; ce fut, au XIVe siècle, le lieu de sépulture d'une famille qu'on appelait Ladron de Rojas ; puis, derrière l'autel, accolé au mur qui ferme le transept, tout au nord, le tombeau de la famille Velde de la Guerra (XVIIe siècle). Y étaient ensevelis : Nicolas Velde, Maria de la Guerra, sa femme, Francisco de Salazar, leur gendre, Augustina Velde de la Guerra, leur fille, ainsi que la tante, le frère, la fille et la nièce de cette dernière [1]. Le P. Benito de la Guerra, fils de Nicolas Velde, chef du garde-manger de Philippe III, et de doña Maria de la Guerra, ayant été deux fois abbé de Silos, on comprend sans peine que la famille ait choisi l'église du monastère comme lieu de sépulture.

Mais le tombeau (ou les tombeaux) de cette famille, comme aussi celui des Ladron de Rojas, ayant disparu, nous nous dirigeons sans retard vers l'abside principale de l'église où l'on voyait deux monuments funéraires probablement accolés ; l'un d'eux très intéressant nous a été conservé. Il abritait les restes de D. Fernan Perez de Guzman ; dans celui qui a disparu se trouvait sa femme, doña Sancha Rodriguez ; ils étaient placés exactement à l'endroit que les deux personnages avaient indiqué lorsqu'ils demandèrent à l'abbé de Silos la faveur d'être ensevelis dans l'église : « *en la paret que es entre el altar major de san Sevastian e el altar de san Martin* », c'est-à-dire dans le mur qui divisait la chapelle de Saint-Sébastien (abside centrale) et celle de Saint-Martin (abside accolée au nord). L'abbé D. Sanche Perez de Guzman, en accordant le privilège en question, précisait les conditions de la sépulture ; les époux devaient avoir deux tombeaux (*dos sepulturas*) ; ils devaient aussi faire faire une belle arcade, en pierres taillées et de la largeur du mur, par laquelle les deux chapelles seraient en communication l'une avec l'autre [1]. Celui qui a tracé le plan du XVIIIe siècle n'a pas su rendre cela exactement. Les tombeaux n'étaient pas encastrés dans le mur, mais comme abrités sous une arcade.

Les lions qui supportent le tombeau, le sarcophage lui-même et la statue du gisant sont en pierre. D. Fernan Perez de Guzman, *delantado* ou gouverneur du royaume de Murcie, est représenté sur le couvercle du sarcophage ; il est vêtu d'une tunique et d'un long manteau, et presse sur lui une épée. Sa tête est coiffée d'une sorte de bonnet, décoré de l'écusson des Guzman ; elle repose sur un double oreiller. Au pied du vaillant capitaine est couché un animal difficile à déterminer, tellement il est abîmé. D'ailleurs tout le monument, mais surtout la statue gisante, est affreusement dété-

1. D. Ferotin, *Histoire*, p. 353.

1. « ... *en tal manera que vos don Fernant Perez e vos doña Sancha Rodriguez, los sobredichos, que fagades facer en esta paret sobredicha un archo muy bono de piedra labrada et dos sepulturas, assi commo tiene la paret en ancho, a vuestra cuesta e a vuestra mission, de guisa que aya passada del un altar al otro* ».

Acta de 1279, (D. Ferotin, *Recueil des chartes*, pp. 264 et s.).

rioré. La décoration sculptée qu'on voit sur la cuve est pourtant suffisamment conservée pour qu'on puisse en admirer l'ordonnance. Rien n'est plus simple et mieux compris que ces larges arcatures qui abritent de grands écus à bases arrondies [1]. Ces arcatures se composent d'arcs un peu surbaissés, retombant sur des piles courtes et trapues, auxquelles de petites colonnes sont adossées. De larges tourelles crénelées couronnent le sommet des arcs ; d'autres, plus élégantes, s'élèvent des écoinçons des mêmes arcs. Les écus sont d'azur à deux chaudrons d'or, l'un sur l'autre ; ce sont les armes simplifiées des Guzman [1]. Deux animaux informes soutiennent le tombeau.



Fig. 4. — Tombeau de D. Fernan Perez de Guzman.

Une partie de la polychromie est conservée ; le fond de la cuve est rouge ; quelques détails sont bleus, quelques autres or, et c'est tout. La composition architecturale, l'exécution suffisamment franche et hardie, les couleurs harmonieuses, tout est si bien réuni sur ce tombeau (abstraction faite des deux monstres qui le soutiennent) que nous n'hésitons pas à le considérer comme une œuvre modèle de la période gothique.

1. C'est la forme ordinaire des écussons espagnols pendant le moyen-âge.

1. Régulièrement, elles portent en effet : d'azur à deux chauderons fascés ou eschiquetés d'or et d'azur, les ancres componées de même à douze serpens issans aux deux oreilles de sinople à l'orle varié de mesme chargée de quatre petits chauderons aussi de mesme. — On comprendra sans peine qu'il n'y a pas à songer à reproduire cela en sculpture.

La petite reproduction que nous publions ne permet pas d'apprécier toutes les qualités de cette œuvre de sculpture; elles existent pourtant en réalité.

Ce tombeau se trouve aujourd'hui dans le baptistère de l'église. Il fut ouvert à la fin du XVIIIe siècle, et le corps, a dit un témoin oculaire, était entier et vêtu en chevalier ; le costume était intact, et le manteau, le bonnet, les gants et le fourreau de l'épée étaient décorés de l'écu du défunt [1]. En 1890, deux ouvriers ont soulevé, en présence et par ordre du curé de Silos, le lourd couvercle qui ferme le tombeau. Ils y ont vu le même corps encore bien conservé, mais dépouillé de ses riches vêtements et enveloppé d'un tissu noir très simple [2].

La chapelle de la Vierge (absidiole sud, accolée à l'abside principale) abrita pendant quelque temps le tombeau de D. Luiz Mendez, abbé de Silos et évêque de Sidon, mort en 1529. Mais il n'y resta que peu de temps, puisqu'en 1575, il fut transféré dans le croisillon sud du transept. Cette chapelle de la Vierge fut cédée, au XVIe siècle, à la famille de Torres, comme lieu de sépulture.

Enfin, tout à fait dans l'angle sud-est du croisillon sud, se trouvait le corps de *San Gonzalo*. On ne sait, dit le *Monasticon Hispanicum*, « ni à quelle époque le personnage vivait, ni s'il fut martyr ou confesseur [3] ». Au XVIe siècle, le P. Geronimo de Nebreda fit ouvrir son sépulcre qui se trouvait alors dans le cloître *(en la parte del claustro que mira el occidente).* Il fallut pour arriver jusqu'au sarcophage, creuser à une profondeur de plusieurs mètres. Il ne put être retiré à cause de son poids, et il se trouve encore à la même place. Le P. de Nebreda fit déposer les restes du saint dans le tombeau qu'il s'était fait préparer pour lui-même, c'est-à-dire, nous le répétons, dans l'angle sud-est du croisillon sud ; ils reposent encore à la même place ; on y voit une pierre tombale sur laquelle est sculptée une statue gisante, un prélat en vêtements pontificaux. Nous avons négligé intentionnellement de reproduire cette statue tombale, du genre de tant d'autres ; elle représente très probablement D. Geronimo de Nebreda.

D. Férotin a eu l'excellente idée de donner un fac-simile d'une inscription, en caractères fort intéressants, qui se trouve dans le mur ouest du cloître inférieur, au-dessus de l'endroit où le corps de ce mystérieux *San Gonzalo* fut découvert. Puisqu'elle est bien reproduite sur la pl. X de l'Histoire de Silos, il nous suffit d'en faire connaître le texte :

HIC IACET HVMATVS VIR IN OMNI VITA BEATVS
GONZALVVS DICTVS CVM IVSTIS SIT BENEDICTVS
TV QVI ME CERNIS CVR NON MORTALIA SPERNIS
TALI NAMQVE DOMO CLAVDITVR OMNIS HOMO.

Il y aurait eu jadis, au témoignage du bon Nebreda, un grand nombre de sépulcres (*grande número de sepulcros*) dans la galerie qui s'appuie sur la façade nord. En tous cas, du temps de l'écrivain, il n'y en avait plus que deux qu'on disait être les tombeaux d'anciens chevaliers de la Pologne (!) : *que se dize ser de unos caballeros antiguos de Polonia.* Un de ces tombeaux nous a été conservé ; il est aujourd'hui dans le baptistère de l'église, en face de celui de Fernan Perez de Guzman. En réalité on est

1. « *Se halló entero y armado de cavallero, y con armas, y vestido incorrupto, y sembrado dicho escudo (escudo de armas del difunto i. e. dos calderos) en el manto, guantes, bayna de la espada, gorro...* » Arch. de Silos, liasse, 117.
2. D. Férotin, *Histoire*, p. 105, note 2.
3. « *No se sube en que tiempo floreció ni sabenos si fue martyr ó confessor* ». Bibl. Nat. N° 321, fol. 373.

loin de savoir le nom du personnage enseveli dans ce tombeau qu'on appelle maintenant le tombeau de *los Salvadores*. Un certain « Gonzalvo Salvadores est un des signataires d'une charte de 1076, par laquelle le roi Alphonse VI donne à l'abbaye de Silos le monastère de San Frutos [1] ». D'après Sandoval, ce comte Gonçalvo commandait, entre autres forteresses, le château de Lara et les tours de Carazo, dans le voisinage de Silos [2].

Le tombeau dit de *los Salvadores* est tout différent de ceux qui ont été décrits, précédemment. Sur la face de la cuve, aucune architecture, mais simplement quatre grands écus presque juxtaposés, et c'est tout ; ils se lisent : écartelé 1 et 4 à un aigle éployé, 2 et 3 à une fleur de lis. Au-dessus de la cuve une voussure en arc brisé encadre trois figures en haut relief ; le Christ, vu de face, est au milieu, assis sur un trône très simple, élevant ses deux bras,



Fig. 5. — Saint Dominique de Silos délivrant des prisonniers. (Bas-relief, XIIIe siècle.)

et ayant la poitrine à moitié découverte. A sa droite, une femme, et à gauche, un chevalier fléchissent le genou et joignent leurs mains, en signe de supplication ; le tombeau fut donc destiné à recevoir les corps de ces deux personnages, vraisemblablement l'époux et l'épouse qui sont ici représentés, intercédant près du souverain Juge. Les vêtements de ces deux personnages sont peu précis ; ce sont plutôt des étoffes, de larges manteaux qui les enveloppent. Une épée suspendue au côté de l'homme barbu qui est à gauche du Christ, indique sans doute un chevalier. L'exécution de ce haut-relief, la figure centrale surtout, son attitude si bien connue, ses vêtements bien drapés et, aussi, d'ailleurs, ceux des deux autres personnages, tout indique une œuvre du XIIIe siècle (milieu, il nous semble).

Nous regrettons de ne pouvoir reproduire ce tombeau ; nous n'avons qu'un

1. D. Férotin, *Recueil des Chartes*, p. 25.
2. Sadoval, *Hist. de los reges*, t. I, p. 219-225.

dessin à notre usage personnel, et nous ne croyons pas qu'il soit suffisant pour une reproduction.

Le P. Nebreda mentionne deux représentations de saint Dominique, ayant près de lui des prisonniers. Il dit notamment qu'au-dessus du sépulcre de saint Rodrigue se trouvait un retable de pierre, sur lequel on voyait saint Dominique, en vêtements pontificaux et, à ses pieds, un bon nombre de prisonniers se débarrassant de leurs fers[1].

Ce retable est en somme un bas relief rectangulaire, inscrit dans une moulure *(fig. 5)*. Il mesure $1^{m},78$ de longueur sur $1^{m},56$ de hauteur. D'un côté, saint Dominique en aube, étole et chape. Ce qui ressemble à un col rabattu est un amict. Le saint élève la main gauche qui tient une crosse ; de la main droite il bénit. Sa bénédiction s'adresse évidemment aux captifs représentés sous un arc surbaissé que supportent deux longues colonnettes. Ce groupe de prisonniers mérite une attention très spéciale ; on notera, en effet, l'ordonnance des personnages, la variété des attitudes et l'expression des figures. Vraiment c'est un groupe plein de mouvement et de vie qui est là représenté. Et d'abord un tout petit homme qui enserre une colonne de son bras droit : il est déjà délivré et porte ses liens sur son épaule. Près de lui et devant saint Dominique, un homme beaucoup plus grand, élève une main en signe d'admiration ou d'étonnement ; de l'autre il soulève la grosse chaîne qui retient encore ses pieds captifs. Derrière lui est un suppliant à la figure des plus expressives ; il joint ses mains vers son futur libérateur. Mais surtout l'autre prisonnier de grande taille est remarquable par son geste double, son aisance à se mouvoir, sa belle anatomie, l'expression de toute sa personne qui semble dire au geôlier : « Nous ne brisons pas nos chaînes ; c'est cet homme de Dieu qui nous délivre ». Enfin le tableau central se complète par trois petits hommes assis, enlevant tranquillement les liens qui, un instant auparavant, enserraient leurs pieds. Dans le compartiment qui correspond à saint Dominique, le gardien de la prison, debout et vêtu d'une courte tunique, tient de ses deux mains un bâton. Au-dessus de l'arc central on voit quelques motifs d'une pauvre architecture. La représentation du saint manque un peu de mérite sculptural ; le geôlier, mais surtout les prisonniers sont beaucoup plus intéressants au point de vue de l'exécution. Le style des figures, le rendu des cheveux et des barbes et les plis des vêtements sont bien déterminés. L'œuvre, à notre avis, date de la première moitié du XIIIe siècle. Elle conserve une partie de sa décoration polychrome : architecture jaune foncé et brun noir ; vêtements rouges ou bleus ; barbes et cheveux noirs. Ce bas-relief est aujourd'hui encastré dans le mur, près de la porte d'une chapelle qu'on nomme *la camara santa*.

Dom E. Roulin.

1. « *... un retablo de piedra en el qual esta la figura de nuestro padre Santo Domingo de pontifical, y muchos captivos a sus pies quitandose las prisiones* ». Description (dans D. Férotin, *Histoire*, pp. 359, 360).

Menuiserie gothique.

CADRES ET PANNEAUX.

ES ouvrages de menuiserie du moyen-âge sont empreints d'une logique parfaite dans leur technique et d'une juste expression dans leur décor. Leur étude est singulièrement instructive ; on en pourrait tirer les éléments d'une bien désirable réforme du métier moderne, encore enlisé dans les pires errements.

Qu'il nous soit permis d'abord de rappeler quelques principes.

Les ouvrages de menuiserie, (soit dormante, soit ouvrante), qui doivent servir dans la position verticale, constituent des *pans* ajourés, vitrés ou pleins. Ceux qui sont pleins, et qui nous intéressent actuellement, sont formés de deux manières : les uns, d'un revêtement continu d'*ais* assemblés à fleur d'un *bordage* fixé sur un *bâtis ;* dans les seconds, des feuillets isolés, constituent des *panneaux* embrevés dans un *châssis* formant cadre Bâtis et châssis sont composés de pièces longues, méplates, assemblées bout à bout, bout sur flanc, flanc sur flanc ; leurs assemblages sont faits respectivement par entaille à tenon et mortaise, en fourche ou à mi-bois. C'est le second système, celui des châssis à panneaux, qui doit retenir notre attention, surtout au point de vue de son décor. La largeur des panneaux est limitée par cette stricte condition, que chacun est fait d'une seule planchette sans collage ; les panneaux sont oblongs, jamais très longs.

I. — Le cadre.

Nous nous occuperons un instant du cadre, avant d'étudier le panneau, qui est l'objet spécial de cet article.

Les pièces du châssis forment donc cadre autour de chaque panneau. Elles peuvent être à vives-arêtes, ou chanfreinées



le long des arêtes, le chanfrein étant alors ordinairement interrompu aux angles ; le plus souvent elles sont ornées sur leur rives d'une moulure prise dans l'épaisseur du cadre (1).On a alors un châssis à *petit cadre.*

De nos jours, par un véritable abus, on a pris l'habitude de former de la moulure du cadre un ornement spécial et séparé. Pour augmenter l'importance de cette moulure, on la taille dans une autre pièce, plus épaisse que le cadre même, qui est assemblée par embrèvement multiple entre le cadre et le panneau (2). On a alors un châssis à *grand cadre.*

Il se passe une chose curieuse dans l'esprit de nos menuisiers. Ils ne se rendent plus compte de ce qu'est essentiellement une moulure. Une moulure n'est pas un objet, ce n'est pas un organe décoratif, une chose



concrète qu'on prend et qu'on ajoute sur un ouvrage ; du moins ce ne devrait pas être cela. En réalité, on en a fait une chose anormale pour ne pas dire monstrueuse, une

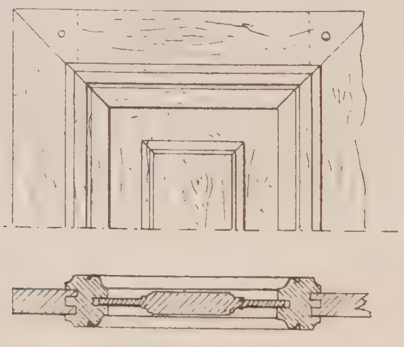
fourniture qu'on achète au mètre courant pour l'appliquer sur la menuiserie.

A sainement comprendre les choses, une moulure n'est qu'une modification de forme, une entaille faite dans la matière brute pour la façonner, la substitution d'un profil transitionnel à la vive arête de la pièce simplement équarrie. Il s'agit de passer d'un cadre épais à un panneau mince ; l'amortissement peut se faire par un chanfrein ou par un profil courbe (3) (4) (5).

Or le menuisier moderne fait, non pas une transition, mais une interposition. Il passe de l'épaisseur du cadre à celle plus mince du panneau par une pièce plus forte, embre-



vée (2). Pour faire saisir notre idée, nous avons besoin d'une comparaison. Supposons deux salles contiguës dont le sol soit à deux niveaux différents, la dénivellation correspond à la hauteur d'un degré. Le bon sens nous indique, de mettre entre les deux *une* marche (6). Vous trouveriez assez sot, que,



Châssis à grand cadre.

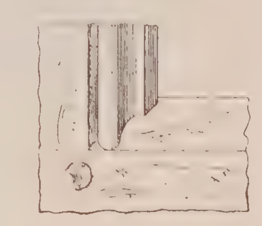
pour passer du niveau le plus élevé au plus bas, on doive monter d'abord une marche pour ensuite en descendre deux (7). C'est cette absurdité qui est devenue la règle dans la menuiserie courante.

Bref, les anciens ne faisaient que des châssis à petit cadre, et ils avaient raison.

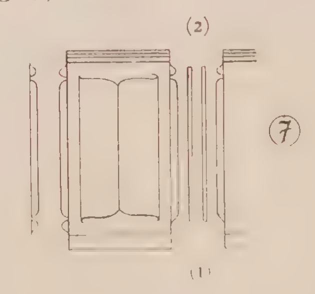
Décor du cadre

Le cadre, constituant l'ossature et la partie résistante, ne demande guère d'autre ornement que des moulures qui contournent ses rives, ou s'arrêtent vers les coins pour respecter les assemblages.

Il semble plus logique, de n'orner la rive du bas que d'un simple ravalement en pente, ainsi que le faisaient les gothiques, à l'instar des seuils de fenêtres, et cela pour éviter l'arrêt des poussières dans les creux de moulures.



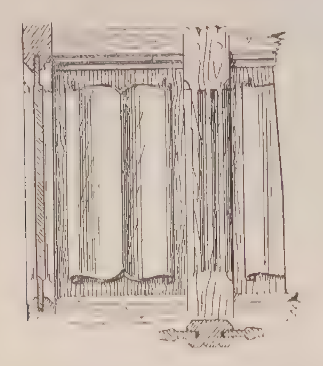
On s'est souvent contenté de chanfreins sur les rives montantes, chanfreins arrêtés au ciseau et amortis de manières variées, plus ou moins décoratives, à proximité des angles, tandis qu'une moulure à baguette courait sur toute la rive du dessus, moulure non arrêtée, qu'on pouvait ainsi pousser un rabot (fig. 7).



Voici (7) des exemples d'amortissement ou d'arrêt des chanfreins, soit par une facette triangulaire (1), soit par une coupe arrondie (2) en *coup d'ongle* ou *en cuillère*.

Les principes de décoration nous apprennent, que l'ornement ne doit pas porter principalement sur l'ossature, mais de préférence

sur le remplage ; donc ici, sur le panneau plutôt que sur le cadre. C'est assez évident



dans l'espèce : l'objet encadré prévaut sur son entourage, tout naturellement.

(1)

(2) (3)

Cependant on ne peut proscrire absolument toute décoration du plat du châssis ; les ornements, dont on use sobrement ici, sont, par exemple, de simples cannelures dirigées dans le sens de la fibre du bois.

Nous avons dit que les moulures du cadre s'arrêtent aux angles. Ce n'est qu'au XVI[e] siècle, qu'elles sont retournées d'équerre, d'abord circulairement (1, 2), ensuite *en onglet* (3), comme ci-contre.

II. — Le panneau.

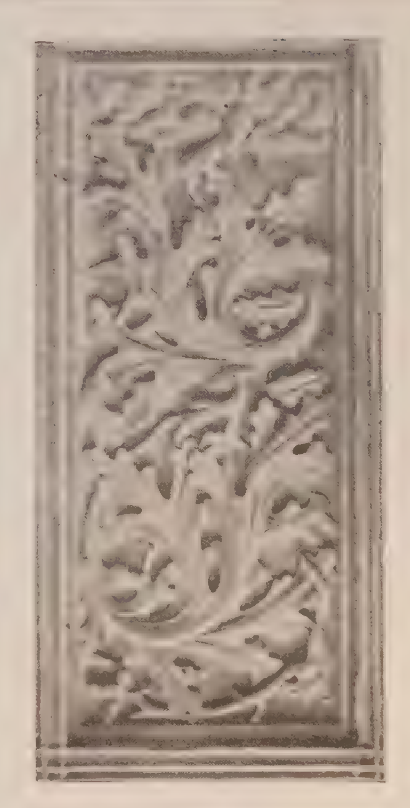
LE panneau s'embrève dans le cadre, c'est-à-dire que ses bords sont introduits dans une rainure qu'offre le cadre dans le milieu de son épaisseur. Pour cela doit-il être légèrement affûté sur sa rive ; le plan ravalé qui le borde est arrêté à une ligne franche, qui motive tout naturellement une partie centrale en relief, susceptible d'être décorée.

Quand la pente est arrêtée par une ligne droite, la saillie forme une *table* rectan-





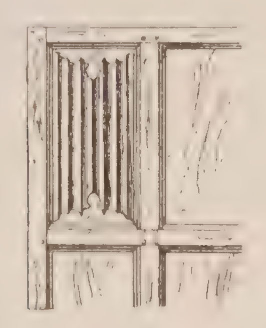
Panneaux de la collection de M. L. de Farcy à Angers.

Panneaux de la collection de M. L. de Farcy à Angers.

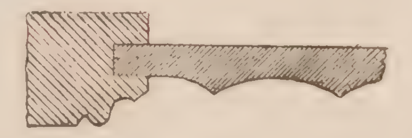
gulaire, bordée d'une bande régulière renfoncée ; le congé est parfois finement mouluré.

Cette table, si usuelle dans la menuiserie



moderne, n'était guère connue des gothiques ; nous n'en connaissons pas d'exemple dans leurs ouvrages.

La surface de la table se prête si bien à recevoir une sculpture méplate, qu'autrefois ce décor ne faisait jamais défaut. On jugeait que le panneau, ainsi renfoncé, protégé par la saillie du cadre, était trop susceptible d'être sculptée avec art et finesse.



On s'imagina d'abord d'y figurer des ornements végétaux, qui furent admirablement stylisés ; c'étaient de larges feuilles plates, étalées au milieu de tiges enroulées, de rinceaux délicats, répandus sur le fond, bien répartis de manière à le meubler d'une manière pondérée *(fig.)*. Nous en donnons

une série d'exemples remarquables, d'après la collection de Monsieur L. de Farcy, qui a eu jadis l'extrême obligeance de les mettre à notre disposition comme modèles pour les élèves de l'École St-Luc, auxquels je les ai communiqués et qui les ont accueillis avec un vive reconnaissance. Nous en reproduisons quelques-uns.

Mais un ornement prévalut, d'une manière très générale, que nous appelons *parcheminé.*



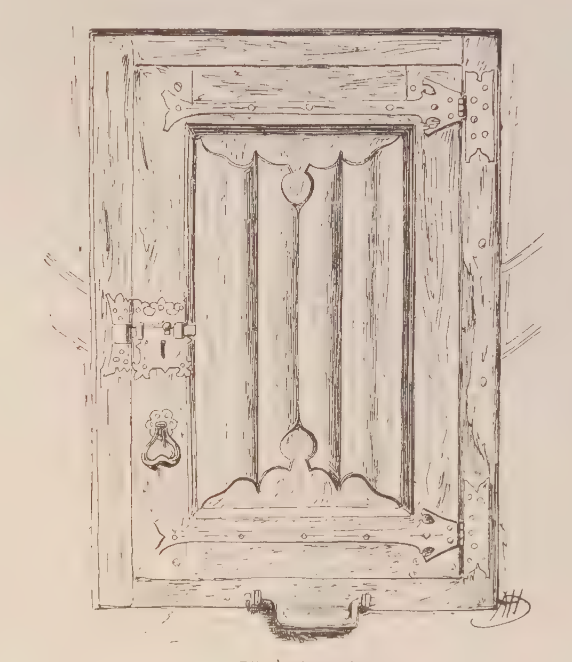
Il faut remarquer que la « parcheminure » constitue pour les panneaux de menuiserie, pour ces feuillets minces et plats qu'on embrève dans un cadre, le plus intelligent des motifs d'ornement. A une pièce massive convient une sculpture en ronde bosse taillée à même le bois ; au contraire le décor d'une planchette ne demande qu'un mince relief à fleur de surface. Encore convient-il qu'il soit adéquat et en quelque sorte inhérent à l'objet, et par suite expressif de son rôle.

Or l'ornement gothique des panneaux, en forme de parchemin plissé, conserve le souvenir de l'ancien habillage des meubles, de ces toiles que les anciens huchiers collaient sur les fonds de menuiserie pour les rehausser ensuite de peintures.



Plissure, creux et côtes à vive-arête.
(Armoirie du musée du Steen à Anvers. Croquis de M. A. Heins.)

Cet habillage était parfois en toile, comme celui de la célèbre armoire de la cathédrale de Noyon ([1]), parfois en cuir non tanné, appliqué humide avec la colle à fromage,



Plis à vive-arête.
(Armoire murale de l'Hôtel de ville de Gand. Croquis de M.A. Heins.)

selon le procédé qu'enseigne le moine Théophile (chap. XIX).

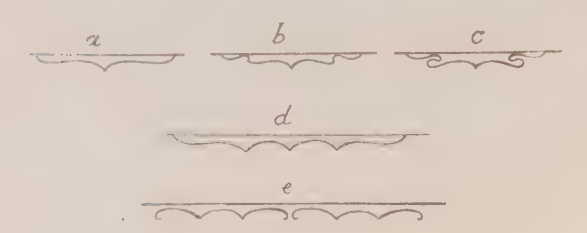
1. V. Vitet, *Description de la cathédrale de Noyon.* — A. Didron. *Ann. archéol.*, t. IV, p. 369. — Viollet-le-Duc, *Diction. du mobilier français*, t. I, p. 10.

Le décor en question figure un coupon de toile ou de cuir, qui aurait été collé sur le bois aplani, et qui se trahirait par la découpure et l'enroulement de ses bords ainsi que par un léger plissement de sa



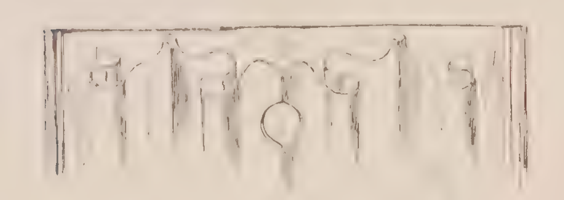
Ondulatoires. (Porte de sacristie d'Alost. Croquis de M. A. Heins.)

surface. De cette donnée pour ainsi dire intrinsèque de l'ancienne hucherie, l'habile artiste du XVe siècle a dégagé la plus spirituelle expression de la fonction du pan-



neau de remplage, en accentuant habilement et son relief et son contour.

Essayons de décrire les délicats mouvements de ces « parcheminures » en nous



Ondulations. (Musée du Steen à Anvers. A. Heins.)

servant principalement d'une série de croquis relevés par M. A. Heins sur d'anciens morceaux de mobilier flamand.

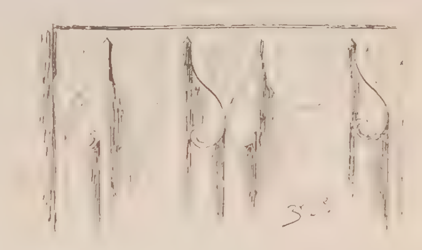
Elles figurent, sur le panneau, l'application de toile ou de cuir en une feuille, déployée après avoir été plissée et ondulée ; elle garde au milieu la vive arête du pli ; sur les côtés la feuille se creuse, parfois ondule *(a)*, ou se replie sur elle-même en un pli tuyauté à simple ou à double boucle *(b, c)*. Les schemas ci-dessus indi-



Feuille repliée. (Armoire du musée de Bruxelles. A. Heins.)

quent le mouvement dans une coupe, la parcheminure et le panneau étant indiqués, pour la clarté, par deux traits distincts.

Parfois il y a plusieurs plis à arêtes vives *(d)* ; exceptionnellement, plusieurs

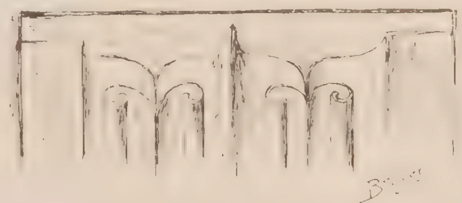


Feuilles juxtaposées. (Croquis de M. A. Heins.)

feuilles sont juxtaposées, voire superposées avec les bords enroulés vers le dehors *(e)*.

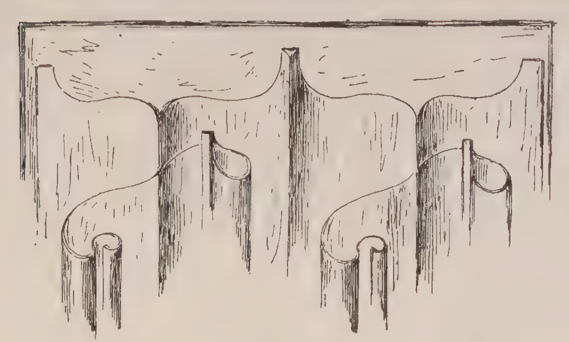
Tel est le relief des « *parcheminures* ».

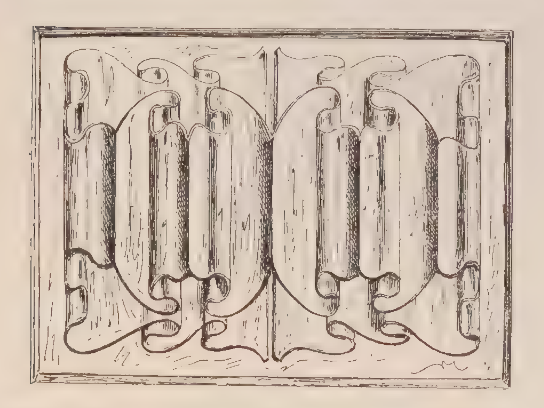
Le mouvement du relief est rendu plus



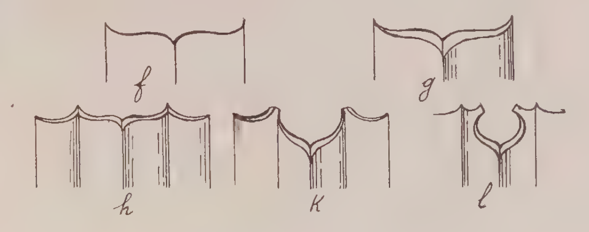
Feuilles superposées. (Croquis de M. A. Heins.)

expressif par le tracé du contour, et spécialement par les échancrures des bords, découpés, à travers les lignes de plissement, de manière à amplifier le jeu per-


Feuille superposees. (Confessionnal au musée du Cinquantenaire a Bruxelles. Croquis de M. A. Heins.)


Feuilles repliées et superposées. (Musée du Steen à Anvers. A. Heins.)

spectif des plis et ondulations. En effet le mouvement d'une feuille pliée et ensuite



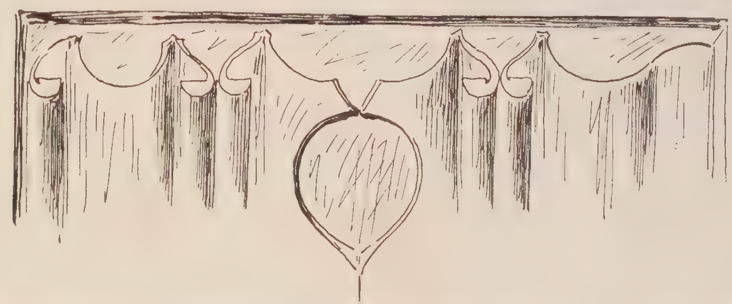
déployée se profile en raccourci suivant une accolade *(f)*.

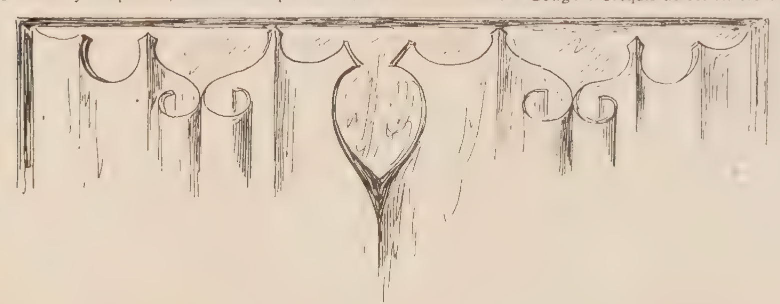
Or cette accolade est ici accentuée par


Échancrure de cintre pointu. (Musée du Steen à Anvers. A. Heins.)

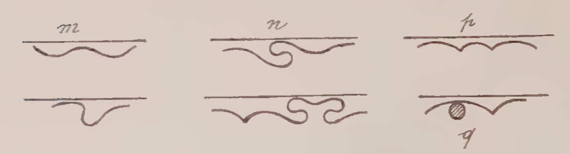
une coupe en biseau de manière à amplifier ce profil expressif *(g)*.

Ainsi, l'accolade que notre schema *(a)*


Feuilles juxtaposées, échancrure pointue. (Panneau de coffre à Bruges. Croquis de M. A. Heins.)


Panneau de porte du musée archéologique de Gand. (Croquis de M. A. Heins.)

indique en coupe, se reproduit, amplifiée, exagérée, dans la vue plane, avec indication

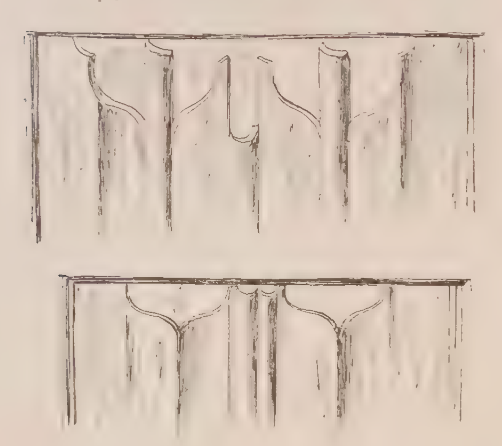


d'une épaisseur de la tranche, qui s'épaissit sur l'arête et met encore mieux en évidence le joli relief.



Plis révolutés. (Armoire du musée de Bruxelles. A. Heins.)

Parfois il y a triples plis à côtes *(h)*; alors il arrive que l'échancrure médiane se creuse en un petit cintre pointu *(k)*, parfois rétréci à son ouverture par une découpure à redents *(l)*.



Bâtonnets. (Armoire du musée du Steen à Anvers. A. Heins.)

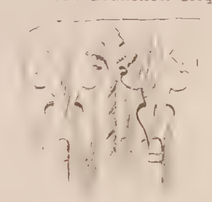
Parallèlement aux côtes vives, se montrent des creux *(p)* des ondulations *(m)* et des enroulements; ceux-ci donnent lieu aux replis *(n)* involutés et revolutés.

Parfois encore, dans les creux longitudinaux se creusent de petites rigoles, où se





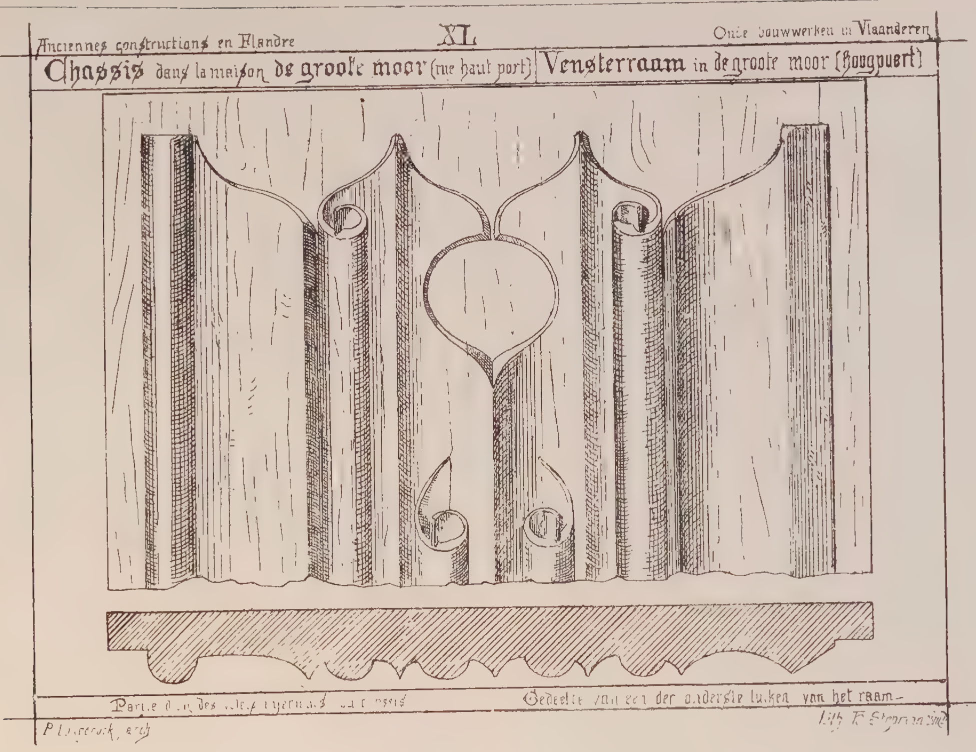
Bâtonnets à fleuron et à houppe. (Panneaux de porte du musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Croquis de M. A. Heins.



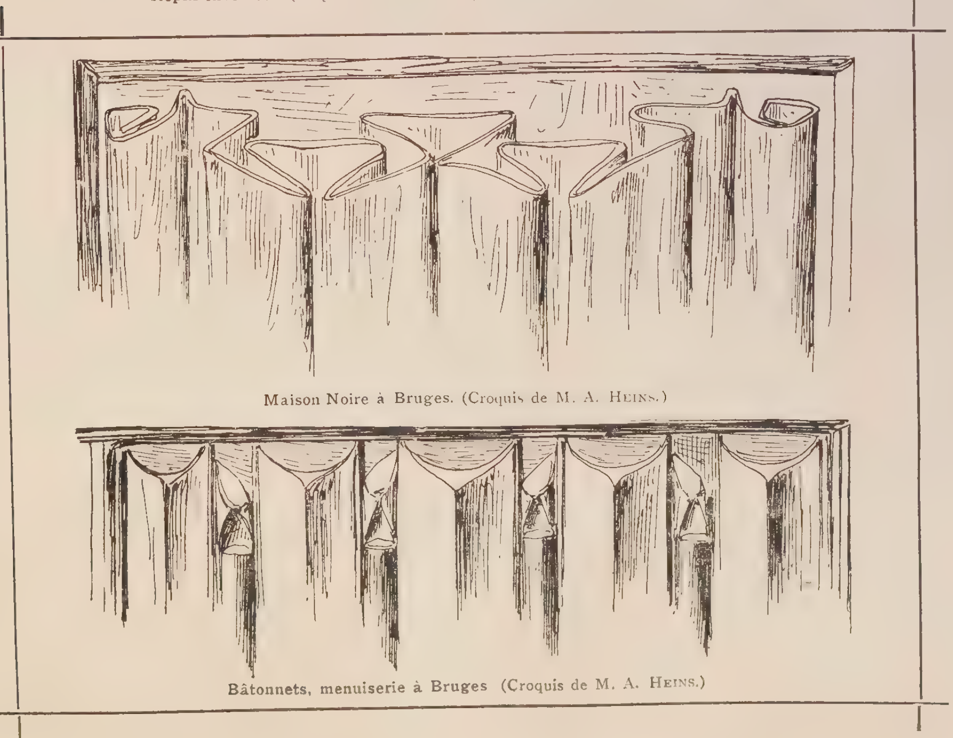
Musée d'archéologie de Gand. (A. Heins.)



Panneau de porte, musée archéol. de Bruges. (Croquis de M. A. Heins.)



Replis involutés. (D'après M. Langerock, *Anciennes constructions en Flandre*



Maison Noire à Bruges. (Croquis de M. A. Heins.)

Bâtonnets, menuiserie à Bruges (Croquis de M. A. Heins.)

logent des batonnets *(q)*, amortis à leurs bouts par des boules.

Des ornements fleuraux se logent dans les échancrures euracines à la pointe des côtes saillantes



Meuble du musée du Cinquantenaire de Bruxelles. (A. HEINS.)

Mais voici que l'accolade, qui souligne le plissement, et qui, bien développée, dessine le cintre dit Thudor, s'assimile progressivement au cintre d'un arcature, si bien que l'idée naît d'y greffer les redents d'un trilobe gothique. C'est le point de départ d'une évolution de la parcheminure, qui tout dou-



Meuble d'église à Alost. (A. HEINS.)

cement va épouser des formes de fenestrages, mêlées à des éléments végétaux.

Tâchons de bien suivre cette transformation un peu subtile.

Réduite à son squelette schématique, la parcheminure présente ce dessin simpliste



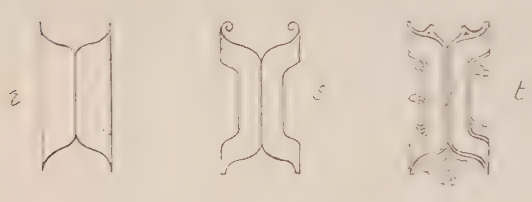
Bâtonnets et feuillages.

en cinq traits : une côte médiane, deux accolades, et deux bords droits ; entre les traits parallèles, la surface ondule ou se creuse.

L'idée surgit un jour, d'échancrer les bords rectilignes *(r)* par un creux parallèle à cette espèce d'X que dessinent les trois autres lignes ; il apparaît ainsi sur chaque

flanc de l'arête une bande convexe de largeur constante *(s)*. C'est le schéma de *la parcheminure en X ;* tel est du moins le nom que nous lui donnerons.

A présent, le sculpteur intervient. Il trouve quatre échancrures qui mettent trop à découvert le fond des panneaux *(t)*. Aussi s'empresse t-il de les orner de redents ana-



logues à ceux des fenêtres, mais aussi de quelques petits ornements végétaux, une feuille, une grappe, une rosette. Bientôt le parchemin disparaît, il ne reste plus que son souvenir, dans l'allure du relief et du contour et parfois un enroulement de ce qui reste des bords. Mais les arêtes et les

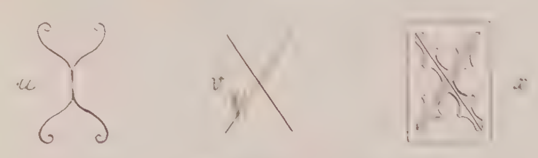


Parcheminures en X.

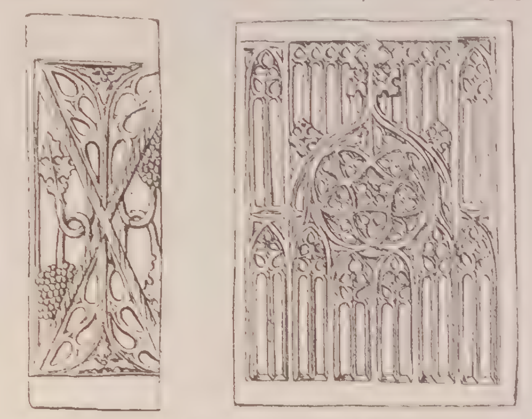
bords échancrés font place à de délicates moulures.

Parfois cependant les échancrures d'about *(u)* se rejoignent de manière à dessiner un X véritable, et cet X, qui finit par devenir rectiligne *(v)*, est le canevas d'un ornement tout géométrique où il n'y a plus de la parcheminure qu'une lointaine réminiscence *(x)*.

L'accolade, entretemps, a engendré l'arcade redentée, et nous voici entrés doucement dans le domaine du fenestrage. Dès lors, par une véritable transposition de formes,



le panneau de menuiserie, aveugle et ajouré, est assimilé à une verrière, et son décor



imitera bientôt plus ou moins fidèlement le réseau de pierre rayonnant ou flamboyant.



Panneau à arcatures.

Cependant on n'arrive que par étapes, à ce joli mensonge décoratif. Longtemps, l'élé-

ment fenestragé restera plus ou moins approprié à la sculpture en bois, et l'on sen-



Panneau fenestragé.

tira qu'au lieu d'une construction appareillée il s'agit d'un ajour décoratif taillé à même



Armoire de sacristie à Alost (A. HEINS.)

la matière ; les petits meneaux et les petits arceaux seront combinés avec des fleurages ; ils affecteront dans leur ensemble une allure fantaisiste ; ils dessineront par exemple une fleur de lis, ou une combinaison de roses.

La décadence est caractérisée par la sécheresse géométrique dans les délicats réseaux, et par l'imitation finalement servile et routinière des meneaux de fenêtres.



Panneaux d'arabesques.

A la renaissance reparaît l'ornement feuillagé, mêlé aux figurines du style dit grotesque. Mais alors on a oublié les principes et perdu de vue la haute signification du décor méplat ; les sculptures en demibosse étalent leur exubérance charnue, et la



Panneau à serviette.

menuiserie fait place à la sculpture du bois.

Cependant, à côté de ces *arabesques*, subsistent des variétés du motif plissé ; le cuir est remplacé parfois par l'étoffe souple, par la *serviette ;* celle-ci s'orne d'un bord galonné et de houppes. L. CLOQUET.

Nous devons à l'obligeance de l'Éditeur Béranger les clichés sans désignation d'origine de cet article, extraits du *Traité d'Architecture* de M. L. Cloquet. (Note des Éditeurs.)

Le portail occidental de Sainte-Marie d'Oloron (Basses-Pyrénées) et son iconographie.

HONORIUS d'Autun s'exprime en ces termes, en parlant des églises : « Ob tres causas fit pictura : primo quia est laïcorum litteratura ; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur (1). »

Ces considérations peuvent s'appliquer de même à la sculpture ; dans le cas qui nous occupe, on peut même dire hautement qu'elle a merveilleusement orné le portail de l'ancienne cathédrale d'Oloron et, qu'en outre, cette décoration figurée constitue un enseignement plein de profondeur, montrant à qui veut la considérer sérieusement, mieux et plus que la vie des aïeux, l'œuvre de la Rédemption tout entière.

« L'imagerie d'Oloron est tirée, presque en totalité, de la parabole rapportée par S. Mathieu, dans le chapitre XXIIe de son évangile. Avant d'en aborder l'étude, il importe dans le but de la faciliter, de résumer le récit évangélique.

Le royaume du ciel est semblable à un roi qui fit les noces de son fils. Il envoya ses serviteurs appeler aux noces ceux qui y étaient conviés, mais ils refusèrent d'y venir. D'autres furent alors dépêchés avec mission de dire aux invités : mon festin est préparé, venez aux noces. Ceux-ci n'en tinrent point compte ; l'un alla visiter sa maison des champs, un second courut à son négoce ; les autres se saisirent des serviteurs et après les avoir outragés, les mirent à mort. Irrité, le roi envoya ses armées, extermina les meurtriers et brûla leur ville. Puis, le festin des noces étant prêt, il commanda à ses serviteurs d'aller dans les carrefours et de convier aux noces tous ceux qu'ils trouveraient. La salle du festin fut remplie de convives. Le roi vint alors et apercevant un invité qui n'avait point revêtu la robe nuptiale, il ordonna de lui lier mains et pieds et de le jeter dans les ténèbres extérieures : là sont les pleurs et les grincements de dents. »

1. *Gemma animæ*. Migne CLXXII, col. 586.

Ces préliminaires posés, il convient maintenant de laisser la parole aux docteurs du moyen-âge, car l'interprétation qu'ils ont donnée de cette parabole permet s'en saisir le sens dans toute sa portée, et, certes, elle n'a pas moins contribué à guider nos imagiers que le texte même de l'Évangile.

« Tunc enim Deus Pater, dit Anselme de Laon, Deo Filio nuptias fecit, quando hunc in utero Virginis humanæ naturæ conjunxit, quem Deus ante sæcula genuit. *Et misit servos suos vocare et nolebant venire.* Populus enim Israël in gloriam æternitatis per legem invitatus fuit, vel per patriarcharum admonitiones, quod melius fuit. Qui ergo mittuntur postea invitatos vocare, procul dubio Moyses, David, Nathan, Salomon cœterique prophetæ fuerunt quibus invitati credere noluerunt (1). »

Anselme poursuit : « Ite ad exitus viarum », id est ad diversas nationes gentium et quoscumque inveneritis, id est cujuscunque conditionis homines, vocate ad christianitatem, id est fidem christianam per nuptias figuratam

Examinons derechef le portail béarnais et voyons comment ses auteurs ont compris leur sujet.

Paratæ sunt nuptiæ. La deuxième archivolte qui surmonte le tympan nous montre les préparatifs des noces. Quel entrain ! Des hommes tuent le bétail ; plus loin, ils se présentent chargés d'énormes poissons, monstres des étangs ou des fleuves. Ici, on s'occupe du vin ; là, des serviteurs apportent des œufs ou des fruits, tranchent à qui mieux mieux le pain et les viandes, pendant que, de leur côté, les cuisiniers apprêtent et accommodent les victuailles abondantes qui arrivent de toutes parts.

Les deux personnages placés en vis à vis, dans les écoinçons formés entre l'archivolte

1. Enarrationes in Matth. Migne CLXII, chap. XXIV, col 1435. Voir aussi Honorius, id CLXXII. Sermo in secunda Dominica post Pentecosten.

extérieure du tympan et les naissances des arcs du porche, figurent d'autre part, suivant toute probabilité, deux de ces prophètes que vise l'écolâtre de Laon. Chacun d'eux, debout, soutient d'une main, un corps lassé par les fatigues résultant de leur mission, et de l'autre, fait, en levant et courbant l'index, le signe populaire de l'appel, afin de recruter des convives. A eux seuls, ils représentent ainsi la totalité des messagers divins.

Toutefois, nos sculpteurs renonçant à figurer les supplices que nombre d'entre eux subirent, creusèrent à fond leur sujet et firent entrer à leur place, dans leur œuvre, la figuration indiquée par le verset 39 du chap. XXI, du même évangéliste [1]. Ils représentèrent donc, au centre du tympan, le martyre atroce que les Juifs, dignes enfants des meurtriers des prophètes, firent subir au Messie, remplissant par ce forfait, la mesure de leurs pères [2].

Mais, dira-t-on, pourquoi avoir ainsi préféré la descente de la Croix à la représentation du Crucifiement lui-même? La première Antienne des Vêpres de la fête de l'Invention de la Ste Croix : « O magnum pietatis opus! Mors mortua tunc est in ligno quando vita mortua fuit », nous en donne la raison, ainsi que les paroles suivantes empruntées au Speculum Eccl. d'Honorius : « Christus pro nobis factus maledictum pendens in ligno (Gal. II) de cruce tollitur et homo de maledicto [3] ».

La mort du Rédempteur devait seule nous libérer de la malédiction. Suspendu à la Croix, sur le tympan d'Oloron, le Christ aurait pu paraître encore en vie, mais ainsi détaché du gibet, l'issue cruelle de son stupéfiant martyre ne pouvait être mise en doute : tout, en effet, est consommé et la Rédemption a reçu son entier accomplissement.

De cette scène, il y a peu de chose à dire. On y retrouve les personnages habituels, Marie, Jean, Joseph d'Arimathie, Nicodème, puis un aide. Ce qui la distingue de ses similaires, ce n'est pas le soleil et la lune, qu'on y remarque d'ailleurs fréquemment, mais la croix constellée de gemmes [1], dans le but probable de traduire matériellement l'*arbor decora et fulgida* du *Vexilla*, ou mieux, la pensée que Fortunat introduisit dans son hymne, puis l'étrange support sur lequel se dresse Joseph d'Arimathie pour recevoir le Maître dans ses bras [2].

Il s'agit, d'autre part, d'identifier les deux groupes en ronde-bosse qui forment à droite et à gauche du tympan, une si forte saillie, aux points mêmes où prend naissance l'archivolte consacrée aux apprêts du festin des noces.

Celui de droite offre à la vue deux monstres superposés et l'un d'eux dévore un homme avec avidité. Ces deux bêtes fauves dont l'espèce est mal caractérisée, font songer de suite aux ours de la vie d'Elysée, un de ces voyants que Dieu adressait miséricordieusement à son peuple, dans le but de le ramener à Lui. Cette opinion, somme toute, est juste, car au dire des interprètes, l'épisode biblique dans lequel ils jouèrent un rôle aux côtés d'Elysée, symbolise la dérision et les railleries dont fut abreuvé le Christ, ainsi que le châtiment effroyable infligé par Dieu aux Juifs, en punition du déicide dont ils se rendirent coupables. La note rejetée au bas de cette page, montrera avec évidence, la véracité de mon affirmation [3].

En regard de la vengeance exercée par Dieu contre les Juifs, le cavalier monté sur un cheval

1. Parabole du père de famille qui plante une vigne. S. Luc, XII, 8 et S. Marc, XII, 7, en ont aussi parlé.

2. Matth., XXIII, 31, 32. « De sorte que tout le sang innocent répandu sur la terre, retombe sur vous, depuis le sang du juste Abel jusqu'au sang de Zacharie que vous avez tué entre le temple et l'autel. » Matth., id., 35.

3. Migne, CLXXII.

1. La croix gemmée se voit souvent, mais sans le Christ, dans les monuments romans du midi de la France : chapiteau de la Daurade, musée de Toulouse, catalogue N° 698 ; id., cloître de Moissac, *Revue de l'Art chr.* 1899, 1re livr. p. 29.

2. On trouve ce même détail dans le célèbre bas-relief d'Extern-steine.

3. « Cum Helyas igneo curru in cœlum transferretur et Helyseus, pallio Helyæ Jordane diviso ab Hiericho reverteretur, eo inde in Bethel ascendente pueri ei illuserunt : ascende, calve, ascende, calve (IV Reg. 2, 23 à 25) clamaverunt, dum Judæi puerili sensu Domino pro nobis flagellato, decalvato in Calvarii loco in cruce illuserunt. Mos quippe apud antiquos erat crucifigendos prius flagellari ac decalvari sicut potest etiam in Sacra Scriptura notari. Devorabit, inquit, gladius carnes de cruore occisorum et de captivitate nudati capitis inimicorum (Deut. XXXII). Nam et captivi decalvabantur qui vendebantur. Pueris autem ab Heliseo maledictum dum maledictio sanguinis ejus super nos et super filios nostros Judæos indicitur. Ursi duo de sylva egressi XL duos pueros laceraverunt, dum per XL duos annos imperatores de gentilibus egressi annis Judæos atrociter strangulaverunt » Dominica XI post Pentecosten, col. 1052, Spec. Eccl. ouvrage déjà cité.



[illegible] de l'église Sainte Marie d'Oloron [illegible]

le glaive au clair et foulant sous les pieds de sa monture, un être prostré dans la plus humiliante posture, figure l'empereur Constantin écrasant le paganisme ou l'hérésie, à libre choix. Dans l'intention de faire disparaître les doutes à ce sujet, je laisse le soin d'établir cette thèse à Honorius d'Autun. « Salomon, écrit-il, insignitur sceptro et Constantinus corona regis. Populus sub Salomone pacem habuit, et Ecclesia sub Constantino pace floruit. Unde lætabunda canit : Omnes gentes plaudite manibus, subjecit populos nobis... Salomon primus Domino templum Jerosolymis fecit, a Constantino quoque domus Domino fundatur, dum ejus jussu celebris Nicœna synodus congregatur in qua Ecclesia domus Dei magnifice ædificatur, dum destructis hæresibus fides roboratur. » *Gemma animæ*, col. 710-711.

Constantin dont la statue équestre figure si fréquemment sur les façades des églises romanes de l'Ouest, représente donc le triomphe de l'Église. Mais l'Eglise, en raison de ce qu'elle est militante, n'a pas dans le temps, l'apanage des triomphes ininterrompus ; c'est seulement dans le Ciel qu'elle est et sera perpétuellement triomphante.

Portons les yeux sur l'archivolte extrême du portail d'Oloron et nous en verrons l'image. Là, brille, à la clef de la voussure, l'Agneau vainqueur. Vaincue, la mort se trouve immédiatement à ses pieds, lui servant en quelque sorte de marche-pied (1) et dévorant (2) les âmes de ceux qui furent appelés aux noces et omirent de revêtir la robe nuptiale. Tous les prédicateurs de la parole de vie (3), chargés de rassembler les invités, entourent le Dominateur ; les anges proclament sa gloire et la banderole qu'ils déroulent entre leurs mains, annonce que la croix portée par l'Agneau, engendre la vie et le salut : « Crux Christi, janua cœli, clavis paradisi, diaboli dejectio, hominis erectio, captivitatis nostræ solatium, libertatis pretium (4) ». Par elle seule

1. Psalm. CIX, 2.
2. « Quos mors depascet. ». Psalm. XLVIII, 15.
3. « Et super thronos, id est super prædicta sedilia viginti quatuor hic accipiuntur omnes prædicatores tam veteris quam novæ legis. » Anselme de Laon, *Enar. in Apocalypsin*, Migne, CLXII, col. 1517. Ces sedilia offrent, suivant toute vraisemblance, l'aspect qu'eurent les stalles simples, en pierre, à l'époque romane.
4. Rupert de Deutz, *De divinis officiis*, Migne, CLXX, col. 166.

enfin (1), la race d'Adam parvient aux noces éternelles : « Hi omnes in conspectu Dei epulentur et in lætitia delectentur (2) ».

Le tympan de Ste-Marie d'Oloron, de même que ceux d'Avila et de St-Pons, est divisé en trois parties (3). Deux archivoltes composées d'un bandeau et d'une large torsade, partent des naissances de la voussure intérieure et viennent se rejoindre au-dessus du trumeau, constituant ainsi deux pseudo-tympans juxtaposés, un peu en retrait sur la partie supérieure et inscrits dans la première archivolte.

Je dois l'avouer, les sculptures qui les ornent tous deux, semblent être une réfection moderne (4). S'il en est ainsi, on doit conclure que le restaurateur a probablement copié les sculptures anciennes, tellement elles s'accordent harmonieusement avec toute la synthèse iconographique d'Oloron.

A gauche, un homme se tient debout entre deux lions ailés ; c'est le symbole de l'humanité tentée par le démon « Quærens quem devoret » (5). A titre de preuves, il me suffira de citer un passage de S. Augustin dont cette sculpture est l'évidente reproduction plastique. « Diabolus calcaneum tuum observat... ut dejiciat te... Tu observa caput illius. Quod est caput illius ? Initium malæ suggestionis. Quando incipit mala suggerere, tunc repelle antequam surgat delectatio et sequatur consensio : et tunc vitabis caput ejus (6) ».

Dans le pseudo-tympan de droite, nous découvrons également un personnage siégeant entre deux lions, de sorte qu'il est difficile de le contempler sans songer au trône que fit faire le roi Salomon. Ce rapprochement s'impose même :

1. Psalm. LXXXIV, « Remisisti iniquitatem plebis tuæ, operuisti omnia peccata eorum. »
2. Psalm. LXVIII.
3. *Revue de l'Art chrétien*, 3e livr. p. 186 ; *id*, 1907, p. 246. L'école gothique a de même adopté un type analogue, issu du premier naturellement. *Revue*, 1905, 5e livr, p. 302, St-Laurent de Nuremberg ; *id.*, 1907, 3e livr. p. 158, Ste-Anastasie de Vérone ; *id.*, p. 162, Thann.
4. A en juger du moins par la photographie qui me guide. Pour trancher la question, j'avais demandé des renseignements à Oloron même, mais la personne à laquelle je me suis adressé, n'a pas saisi l'importance de ma requête et je suis contraint de laisser les lecteurs de la *Revue* dans l'incertitude dont j'aurais voulu sortir moi-même.
5. 1e épître de St-Pierre, V, 8.
6. Martin et Cahier, *curiosités mystérieuses*, p. 78 et 79. Avec ce texte de St-Augustin, on y verra des œuvres analogues à celle que je signale.

nous avons ici plus que Salomon, le Salomon véritable, rempli de la sagesse de Dieu, le Verbe splendeur du Père. Ainsi, mis en place évidente, directement au-dessus de l'entrée de l'Église, Il rappelle aux fidèles, la bonne nouvelle et semble la leur résumer en ces paroles si admirablement appropriées à la place qu'Il occupe : « Je suis la porte, si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé » (1).

Quelques observations de détail méritent aussi d'être signalées.

Le portail d'Oloron offre tous les genres de sculpture que peut produire le ciseau des artistes. Dans tout le tympan, le méplat est adopté ; dans la voussure consacrée aux apprêts du repas des noces, c'est le bas-relief ; pour l'archivolte extrême sur laquelle l'Agneau et les vieillards figurent, on a choisi le haut relief (2) ; enfin le cavalier et les deux ours, nous l'avons vu, sont traités en ronde bosse.

Le chrisme, d'autre part, et la croix gemmée dénotent une influence de l'époque préromane (3). La décoration végétale très limitée et bien traitée orne les impostes et les tailloirs des ébrasements du portail, quelques chapiteaux, la partie intérieure de la deuxième voussure et la bordure externe de la dernière archivolte. Deux torsades, quelques besants clair-semés dans la gorge de la première voussure et plus rapprochés dans les pseudo-tympans, forment toute l'ornementation prise en dehors de la Flore.

L'appareil de la partie supérieure du tympan est, chose exceptionnelle, en plates bandes de deux couleurs (1).

En terminant cet article, il convient de rendre à l'époque romane toute la justice qu'elle mérite.

Ses portails sont d'une variété inépuisable. A l'encontre de l'époque gothique durant laquelle la beauté du travail dépasse souvent la profondeur de l'idée inspiratrice, elle peut montrer dans leur statuaire quelque rudesse et même de la gaucherie ; mais, en revanche, elle la dépasse sous d'autres rapports. Si son ciseau est moins habile, il est cependant plein de style ; sa pensée est plus forte, ses conceptions plus doctes, sa théologie plus profonde et son iconographie plus variée et plus instructive.

Les tympans de Vézelay, de Léon et d'Oloron que nous avons étudiés de concert, suffisent, je l'espère, pour faire accepter mon appréciation sans trop de difficulté (2).

P. Mayeur.

1. Reg. Livre III, 19. Toutefois, Rupert de Deutz, Migne, CLXVII, col. 1170, considère le trône de Salomon comme le symbole du Jugement dernier. Cette façon de voir s'accorde on ne peut mieux avec l'imagerie d'Oloron, attendu que le jugement n'est que la séparation de ceux qui prendront part aux noces éternelles et de ceux qui en seront exclus.

2. Par le jeu puissant des ombres et de la lumière, cette archivolte est d'un très grand effet.

3. Le Chrisme est fréquent en Espagne ; *hist. de l'Art, Andr. Michel*, tome II, p. 248, fig. 198; *Revue de l'Art chr.*, 1908, mars, p. 78.

La sculpture qui surmonte le portail est d'une époque relativement récente ; elle représente un saint évêque glorifié n'ayant naturellement aucun rapport avec le reste de l'imagerie.

1. A Cahors, les soubassements du portail nord présentent aussi un appareil de nuances différentes.

2. Il paraîtrait cependant que des armes sont figurées près des personnages sculptés en dehors et de chaque côté du tympan. Loin d'infirmer l'opinion que j'ai émise à leur sujet, ce détail les corroborerait. Placées comme on le dit, ces armes (framées) seraient la caractéristique du martyre subi par nombre de prophètes. Bruno de Segni parle de la framée en ces termes, Migne CLXIV. *Expos. in Psalm.*, col. 744 : « Framæam inimicorum de manu tua. » Framæam inimicorum intelligere debemus omnia instrumenta materialia et spiritualia quibus et se defendere et christianos impugnare possunt. » Voir aussi Rupert de Deutz, Migne, CLXVIII. Sa longue dissertation sur le sens de la framée se résume à la table sous cette forme aussi vigoureuse que concise : « Framæa dicitur mors corporis. » Oloron nous offrirait ainsi un des plus anciens exemples de la convention iconographique par laquelle le moyen-âge a figuré le martyre, convention si largement utilisée dans la suite, notamment pour les apôtres. Quicherat. *Hist. du costume en France*, donne, p. 89, des exemples de framée.

Mélanges.

La sculpture flamande-bourguignonne au XVe siècle.



DANS un article de la *Gazette des Beaux Arts*, du 1er août 1908, le *Mausolée de Charles le Noble à Pampelune*, M. E. Bertaux étudie le tombeau peu connu de ce roi de Navarre, au beau surnom et mérité, mort en 1425, après trente-huit ans de règne.

Il était fils de Charles II, dit « le Mauvais » et de Jeanne de France, fille de Jean II, le Bon. Ce Charles le Mauvais ne fut pas pire que maints autres princes de son temps, mais il le fut autrement. L'histoire le montre beau, libéral, éloquent, avec cela dissimulé, faux, inépuisable en ambition — il avait visé tout bonnement la couronne de France — en intrigues, en manquements à la foi jurée. Dans ce siècle de féodalité violente, il annonce, au génie et au succès près, Louis XI. La fin de sa politique sera, en effet, de lui faire perdre, à l'exception du duché de Nemours, ses immenses possessions dans le royaume. Tout autre fut son fils.

Né à Mantes, en 1361, roi de Navarre à la mort du « Mauvais », en 1387, Charles III eut pour la France un attachement marqué. Aussi, pour son plaisir plus que pour ses affaires, fit-il de nombreux séjours à Paris qui dans l'Europe entière était déjà la ville par excellence attractive. Sous son sage gouvernement, la Navarre jouit d'une paix et d'une prospérité non interrompues, en même temps que Pampelune devenait un des foyers artistiques de l'Espagne. Le roi y attira des artistes venus d'outre-Pyrénées, qui se rencontrèrent avec des peintres espagnols, des marqueteurs et des stucateurs, *yesiros*, maures. Par Charles III, enfin, s'éleva la cathédrale actuelle qui remplace l'église romane écroulée en 1390.

En 1416, il avait commandé un tombeau pour lui et sa femme Léonore, morte en cette même année. Les églises espagnoles, j'entends celles qui n'ont pas été dévastées par les révolutions de la politique et du goût, surtout par la tourmente iconoclaste de 1835, conservent de nombreux monuments funèbres du type des sarcophages adossés, avec gisants et arcatures abritant des figurines en haut relief mais d'applique. Ainsi, ceux de l'archevêque Lope Fernandez de Luna, dans la cathédrale de Saragosse ; de l'évêque Ramon de Escales, mort en 1398, à Barcelone ; de l'évêque de Girone, le cardinal Bérenguer d'Anglesola, mort à Perpignan, en 1408, et inhumé dans sa cathédrale. Mais le monument de Charles II et de la reine Léonore, est isolé et, dans l'architecture du socle comme dans la disposition des statuettes, présente des ressemblances frappantes avec celui du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi.

Elles ne vont pas toutefois jusqu'à l'identité. Ainsi les statuettes au nombre de vingt-huit — les tombeaux en ont chacun quarante — sont en un seul rang et posées sur des socles bas, ornés. Il en résulte une présentation moins copieuse, moins vivante aussi que dans le monument de Dijon. Il paraît encore, à en juger d'après les vignettes photographiques données, que les proportions de l'architecture sont moins heureuses. De même que dans les tombeaux de Dijon, toute l'imagerie et les galeries du cloître, ont été taillées dans l'albâtre, cette matière délicate et blanche, — mais trop tendre — pour laquelle les XIVe et XVe siècles eurent une passion peut-être excessive. Les blocs, pesant 170 quintaux, avaient été tirés des carrières de Sastago, sur les bords de l'Ebre, en Aragon. Au dire de M. Bertaux, les gisants sont de beaux portraits, aux riches costumes avec joyaux et orfrois dorés. Quant aux statuettes on y reconnaît deux cardinaux avec leurs chapeaux rouges, des évêques, des moines, des gentilshommes dont le costume laïc est visible sous leur long vêtement de deuil ; c'est comme à Dijon, tout le personnel d'un office funèbre. Pour belles que les montrent les images jointes au texte, ces figurines n'égalent pas, il s'en faut de beaucoup, leurs sœurs dijonnaises qui demeurent les chefs-d'œuvre du genie.

Comme au tombeau des Bourbons, à Souvigny (Allier), œuvre de Jacques Morel, et de Mosen Francis de Villa Espesa, dans la cathédrale de Tudela, Espagne, les gisants ont la tête abritée sous des dais de l'architecture la plus riche mais un peu volumineux. Il est toujours fâcheux, selon moi, de donner à ces couronnements de structure monumentale, une autre station que la droite, Aussi préféré-je les écus héraldiques tenus par des anges. qui se voient en chef aux tombeaux de Dijon.

Jusqu'en 1902, le monument de Charles III était enseveli dans les demi-ténèbres du chœur de la cathédrale, de plus emprisonné par les entrelacs serrés d'une de ces belles grilles, vraies broussailles de fer, qui abondent en Espagne. J'en parle, du reste, sur la foi de M. Bertaux ; si je connais la plupart des cathédrales espagnoles, j'ignore celle de Pampelune. Par suite de son transport, en 1902, dans une... cuisine immémorialement désaffectée et qui joue assez bien la salle capitulaire ou même la chapelle, le monument a cessé d'être inaccessible aux regards.

J'en viens maintenant au point qui nous intéresse directement. Par une rare bonne fortune, on connaît l'auteur de ce beau monument ; il se nommait Johan Lome, — ou Lomme, ou L'homme-maître maçon, entendez sculpteur, pour « faire images d'albâtre », et maintes fois, de 1411 à 1424, son nom se rencontre dans les comptes de la couronne. Or, le plus ancien document, une quittance donnée par lui, le 20 août 1411, nous apprend qu'il était de Tournai, et c'est une découverte capitale. Elle démontre, en effet, on s'en doutait déjà, quel fut, dans le dernier siècle du moyen âge, le rayonnement européen de cette école locale, si pauvrement représentée aujourd'hui dans les Flandres et à Tournai même. Le salaire annuel de Johan Lomme, imagier en titre du roi, était de 23 l., 10 sols de Navarre, soit 120 écus par an.

Ainsi, le Claus Sluter de la Navarre, venait, comme le nôtre, des lointains pays du Nord. Bien entendu, nous ignorons et ignorerons sans doute toujours, ce qui l'avait incité à faire des centaines de lieues pour mettre son ciseau et son talent au service de Charles le Noble. Mais avec le cas de Jehan de la Huerta, c'est un exemple bien significatif de l'humeur voyageuse des artistes au moyen-âge.

J'ai dit que très apparentes étaient les vraisemblances entre le tombeau de Philippe le Hardi et celui de Charles le Noble. Assurément Jean Lomme n'appartient pas à l'époque des collaborateurs de Claus Sluter et de Claus de Werve, puisque son nom ne se rencontre pas dans les comptes dépouillés par feu Cyprien Monget pour son grand ouvrage en trois volumes : *La Chartreuse de Dijon;* mais a-t-il du moins connu le monument chef-d'œuvre ? M. Bertaux ne le pense pas. On peut remarquer, en effet, que Dijon n'est pas sur la route de Tournai en Navarre, de plus, que l'année 1411 où l'on constate pour la première fois la présence de Lomme à Pampelune, est précisément celle de l'achèvement du tombeau de Philippe le Hardi. Mais après tout rien ne prouve que Lomme soit allé par la ligne la plus courte de Tournai à la cour de Charles III. Qui sait même, s'il n'habitait déjà la France royale, s'il n'y avait pas promené son ciseau voyageur? Est-il donc impossible que, attiré par le renom des œuvres d'imagerie exécutées à la Chartreuse de Champmol pour le duc de Bourgogne, il ait pris son chemin par Dijon ? Enfin ne conçoit-on pas que Claus de Werve ait pu faire à un quasi compatriote, à un confrère du ciseau, les honneurs de ce long travail presque achevé ?

Ce sont là des hypothèses et à l'histoire, à celle des monuments comme à celle des hommes, il faut des réalités. Mais en définitive un fait s'impose, la parenté indiscutable, frappante entre le tombeau de Dijon et celui de Pampelune. Sans doute, dès le dernier quart du XIV[e] siècle, est sacramentel le type du sarcophage ourlé d'une arcature abritant des statuettes ; ainsi on le rencontrait en plusieurs exemplaires en Bourgogne, et je citerai, notamment, le tombeau de l'archevêque de Rouen, Guillaume de Vienne, qui se voyait autrefois dans le chœur de l'église de Saint-Seine-l'Abbaye. Mais l'originalité de celui qui a conçu le monument de Philippe le Hardi, le trait de génie, dirai-je volontiers, est d'avoir mis à la place de figurines isolées ayant chacune un rôle propre et purement décoratif toute une théorie de personnages vivants, un chœur rythmé de gens assemblés pour une fonction commune. Oui, c'est un chef-d'œuvre de l'art réaliste, et si nous y ajoutons la substitution à une arcature sèchement appliquée au massif, d'une galerie à jour tout orfévrée et plissée comme les feuilles d'un paravent d'albâtre, nous dirons que c'est aussi une merveille de l'art monumental.

Eh bien, cette présentation si particulière et nouvelle, ce jeu des portiques ondulant en angles rythmés autour du massif, nous les retrouvons au tombeau de Pampelune. Et si, faute de preuves documentaires on rejette l'idée d'une influence directe, bien probable pourtant, je risquerais une explication, très vague, je l'avoue, mais vers laquelle je me suis senti de tout temps porté. Je crois, en effet, à une sorte de parallélisme mystérieux entre les idées, les conceptions, les formes artistiques se produisant au même moment de la durée sur différents points, même éloignés, de l'espace, sans qu'il y ait de communication réelle entre les hommes. Ce sont des états quasi spontanément éclos, sans que nous puissions en saisir le comment et le pourquoi. J'indique seulement et en passant cette idée dont je ne méconnais ni la témérité ni l'imprécision ; il est plus simple, sans doute, de croire à des actions réciproques nées d'un contact fugitif entre les individus, d'un hasard de voyage, d'une impression reçue et fixée dans un croquis jeté sur l'album d'un artiste. Ces albums étaient déjà d'un usage courant et on a publié celui de l'architecte du XIII[e] siècle, Villard de Honnecourt. Oui, tout cela est possible, vraisemblable ; tout de même je fais encore une place à ce facteur indéterminable et caché, à cette force qui entraîne dans les mêmes voies nouvelles, et en même temps, les peuples les plus divers et les hommes les plus distants.

M. Bertaux reconnaît l'influence probable de Lomme dans plusieurs monuments espagnols de la première moitié du XV[e] siècle : ainsi le grand retable de la cathédrale de Tarragone giselé dans l'albâtre par Père Johan de Valfagona. Je connais la grave métropole romane de Tarragone, une des plus nobles sinon des plus grandes églises d'Espagne, toute peuplée de richesses d'art mises où il faut pour la parure de l'édifice et pour elle-mêmes. Certes le grand retable — il y en a plusieurs — est

magnifique, mais pour accepter ou écarter l'assimilation proposée, il me faudrait un autre témoignage que de souvenirs déjà lointains. Pourtant, je penserais plutôt à cet autre retable colossal qui, dans le sanctuaire de la Seo, la cathédrale de Saragosse, étage jusqu'à la voûte ses architectures ouvragées, très en dehors et toutes peuplées d'imageries. Je ne connais rien de plus riche en Espagne et ailleurs, que cet immense tableau d'albâtre fouillé, refouillé comme les galeries de nos tombeaux dijonnais.

Je note que quand je visitai la Seo, ce bel ouvrage était encrassé d'une épaisse poussière grise, vieille manifestement de plusieurs siècles. Au contraire les retables de Tarragone se présentaient dans l'éclat net et luisant de l'albâtre ambré par la patine déposée par les longues années, et sobrement étincelé de vieil or.

Et de Jehan Lomme je passe, naturellement, à Jehan de la Huerta, cet Aragonais originaire de Daroca, appelé par Philippe le Bon à Dijon, en 1443, pour y exécuter le tombeau promis à Jean sans Peur au lendemain de l'assassinat de 1419. Le fils avait pris le temps de la réflexion. On s'est demandé comment cet Espagnol transplanté d'Aragon en Bourgogne avait su si bien s'assimiler les traditions de l'école de la Chartreuse. Eh bien, mais il me semble que nous apercevons le point de jointure, et que la réponse est facile, mettons probable, pour ne pas faire froncer le front aux chartistes, gens nés pointilleux. Jean de la Huerta peut, sinon être un élève direct de Jean Lomme, les dates sans s'y refuser absolument s'y prêtent mal puisque l'imagier disparaît des documents en 1424, du moins avoir reçu les traditions flamandes de son atelier, tout au moins de son école.

Et c'est ainsi que, les hasards d'une vie errante lui ayant fait franchir les Pyrénées pour venir chercher fortune en France, il ne s'est pas trouvé un déraciné de l'art à Dijon.

Ce sont là, sans doute, des déductions et des hypothèses, mais aussi un groupement non négligeable de présomptions concordantes et de faits acquis. De ceux-ci nous retiendrons la présence en Navarre d'un imagier natif de Tournai, y travaillant de son ciseau dans le premier quart du XVe siècle, et produisant des œuvres apparentées de près à celles de l'école dite bourguignonne. C'est donc une pierre de plus apportée à cet édifice qui s'élève lentement par le concours et le labeur de maints érudits français ou étrangers : l'histoire par les documents et la comparaison des œuvres, des arts flamand et bourguignon dans la dernière période du moyen-âge, et leur rayonnement à travers l'Europe médiévale.

Henri CHABEUF.

(Bien Public de Dijon.)

Rubens en Pologne.



AU moment où M. le baron Descamps, Ministre des Sciences et des Arts en Belgique, envoie des fonctionnaires à l'étranger pour y rechercher les œuvres des artistes belges, nous sommes heureux de pouvoir lui en faire connaître une considérable trouvée à Kalisch, grâce à notre distingué collaborateur Mgr Brykczynski.

UNE trouvaille exceptionnellement considérable, sous le rapport scientifique et artistique, a eu lieu récemment dans le royaume de Pologne. Monsieur Georges comte Mycielski, professeur à l'Académie de Cracovie, s'occupant spécialement des relations artistiques de la Flandre avec la Pologne au XVIIe siècle, a découvert un tableau original de Rubens, dans une des églises de la ville de Kalisch. Il prouva méthodiquement son authenticité, ce qu'il a vérifié sur place, en comparant ce tableau avec les autres chefs-d'œuvre du plus célèbre artiste des Flandres.

De cette manière il constata que nous avons en Pologne une cinquième « Descente de la Croix » de Rubens inconnue dans la littérature artistique de l'Europe, dont l'autorité peut être facilement constatée, par les documents historiques contemporains.

Dans l'église de St-Nicolas à Kalisch, fondée au XIIIe siècle par le prince Boleslas le Pieux et sa femme Jolanta, reconstruite sous le règne de Casimir le Grand (XIVe siècle), se trouve dans le maître-autel un magnifique tableau, que l'on attribuait toujours à Rubens mais sans preuves authentiques.

Ce tableau représente la Descente de la Croix, et fut peint par Rubens l'an 1621 et acheté par Pierre Zeromski, secrétaire du roi de Pologne, qui en orna l'autel de sa fondation. Pierre Zeromski, né aux environs de Kalisch, soigneusement élevé à Rome, fut un des favoris du roi Sigismond III, et employé par lui comme délégué dans plusieurs missions diplomatiques

Envoyé par le roi en Flandre, en 1620, il y acheta chez Rubens même le dit tableau et l'envoya à Kalisch, comme le prouve un document qui se trouve dans les archives de l'église, c'est-à-dire, le récit de la visite à l'église faite par l'archidiacre Stanislas Zychowicz, par ordre de l'Archevêque de Gniezno le 26 novembre 1639.

La peinture sur toile mesure 3m,20 de hauteur sur 2m,12 de largeur. Le corps de Jésus est descendu par Joseph d'Arimathie et S. Jean,



à gauche la Mère Douloureuse, et en bas Marie Madeleine. Ce chef-d'œuvre appartient au second groupe des descentes de la croix de Rubens, et en ce qui concerne l'arrangement des figures il ressemble à celui d'Arras ; mais les couleurs des vêtements de la Madone et de Joseph d'Arimathie sont différentes et il possède plus fortement le caractère et le type des tableaux de Rubens.

L'Abbé A. Brykczynski.

Restauration de la « Cène » de Léonard de Vinci.



LA restauration des sujets peints à fresque ne va pas d'ordinaire sans difficultés. L'histoire de la célèbre « Cène », peinte à Milan, sur le mur de fond du grand réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, par Léonard de Vinci, en offre une nouvelle preuve.

L'œuvre magnifique n'était pas vieille de cinquante ans qu'elle dut subir quelques retouches ; depuis lors des altérations nouvelles se produisirent qui nécessitèrent à plusieurs reprises l'intervention des restaurateurs ; ceux-ci, plus amis de leur temps qu'embarrassés de scrupules, substituaient généralement les couleurs et les modelés de leur goût à ceux qu'avait choisis le maître ; c'était d'ailleurs de règle en Italie au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe ; en repeignant les manquants, Bellotti avait mis à la main de Judas un morceau de pain au lieu de la bourse qu'il n'avait su ou pu reconnaître sous les couches de peinture successivement apposées. M. Luca Beltrami a retracé dans une brochure du plus grand intérêt les vicissitudes du chef-d'œuvre à travers les âges ; son travail, où plus d'une légende est dénoncée et détruite, a été d'une grande utilité à la commission chargée en dernier lieu de décider s'il fallait restaurer la « Cène » ou la laisser définitivement disparaître.

Le mauvais état de la fresque s'accentuait « C'était, écrit M. André Michel, de place en place, sur la muraille et sous la poussière accumulée, comme des taches de pustules, de boursouflures, de poches d'inégale grandeur, où tombaient, jour à jour, — comme fait l'eau dans les godets d'une noria, — des gouttes, des parcelles de peintures détachées de l'enduit (1) ». Encore quelques années, et l'humidité détériorant l'enduit aurait eu complètement raison des parties encore intactes.

On rechercha le moyen « de réparer et d'assurer les croûtes de cet ouvrage ».

Le professeur Cavenaghi a été chargé du travail, après avoir essayé avec succès son système dans un des coins de la fresque à titre d'expérience. Depuis, l'opération se poursuit activement. Voici en quoi elle consiste : consolider, sans apposition de nouvelle peinture, ce qui reste de la fresque telle qu'elle était après la version des continuateurs de Léonard.

Avec un soin infini et avec toute l'attention désirable, M. Cavenaghi a vidé, au moyen d'un fétu de paille enduit d'une substance visqueuse, toutes les poches d'eau. « Après un nettoyage minutieux de la surface qui doit être restaurée, le praticien soulève l'une après l'autre les écailles qui lui paraissent sur le point de se détacher ; il glisse au-dessous d'elles un mastic spécial, très adhérent, et comprime jusqu'à siccité. De la sorte, l'écaille redevient stable et s'incorpore de nouveau à l'ensemble qu'elle menaçait de quitter (1) ».

Assurément après ce recollage de la peinture, l'aspect de la fresque sera modifié ; mais malgré son imperfection ne sera-t-il pas, à tout prendre, préférable aux essais de restauration antérieurs, plus ou moins hardis, qui risquaient, tout en conservant les silhouettes, de dégénérer en une série de grossières imitations ?

Devant l'impossibilité de supprimer les causes mêmes de dégradation, il est probable qu'il y aura lieu de recommencer ce travail au bout d'un certain nombre d'années.

Pour lutter contre l'humidité, qui est ici le grand agent de destruction, il est question, d'après M. André Michel, d'enfermer la fresque dans une cage de verre, dont les supports se dressent déjà ; ce vitrage maintiendrait en outre le public à une dizaine de mètres de la peinture ; ainsi les contours des écailles recollées se discerneraient moins aisément, et l'œuvre recouvrerait un peu de l'espèce d'effacement indécis qui la distinguait avant le travail de M. Cavenaghi.

Quoi qu'on puisse penser de ce genre de restauration, il faut convenir que l'œuvre qui en est ici l'objet, est à la fois absolument respectée et rendue plus durable ; ne pas l'entreprendre eût été assurer de gaité de cœur la ruine prochaine et complète du *Cenacolo*. G.

1. Notes de voyage. *Journal des Débats* 27 octobre 1908.

1. Nouveau procédé pour la restauration des fresques par M. Francis Marre. *Cosmos* n. 1243 26 septembre 1908.

L'église de l'ancien prieuré clunisien de Charlieu.

Symbolisme des sculptures ornant la petite baie de la façade septentrionale du narthex (1).



CETTE baie, nul ne le conteste, est absolument remarquable. De forme simple au point de vue architectonique, bâtie à l'instar d'une porte, avec linteau et tympan sous une large archivolte, elle se distingue en outre par l'extrême richesse de son imagerie.

Les divers sujets qu'elle présente sont aisément reconnaissables et tous d'ailleurs ont été identifiés avec beaucoup d'à-propos.

Si je reviens sur les travaux de mes devanciers, ce n'est donc pas dans l'intention de recommencer inutilement la besogne qu'ils ont menée à bonne fin, mais dans le but de montrer que les nombreuses scènes de cette imagerie, loin d'être juxtaposées au hasard, suivant le caprice de ceux qui les ont créées, se lient au contraire très étroitement les unes aux autres, pour former un ensemble iconographique notable et des plus instructifs.

Or, il convient, en premier lieu, de considérer le sujet sculpté de l'archivolte, car, nous allons le voir sous peu, c'est de lui que dépend toute l'imagerie, et comme d'une semence sort une plante tout entière, de lui découle tout le reste qui n'est à proprement parler, que le développement par l'image, de tous les enseignements qu'a découverts en lui la science en vogue au cours du Moyen-Age.

Sous nos yeux apparaissent cinq personnages dont quatre sont faciles à identifier puisque leurs noms sont gravés en creux dans la pierre, à la hauteur de la tête : Jésus (2), au sommet ; à sa droite, Jean et Jacques ; à sa gauche, Moïse et Pierre (3). Un cinquième personnage, placé entre ces deux derniers, tient une banderole sur laquelle, suivant toute probabilité, devait se lire son nom ou quelque texte permettant de le reconnaître aisément (1).

Bien que pour nous, pareille lecture soit actuellement impossible, vu les dégradations qu'elle a subies, nous le nommerons néanmoins sans trop de difficulté. Au fait, d'après l'Évangile, en dehors de la Transfiguration, on ne peut trouver réunis dans une même scène, Jésus, Moïse, Pierre Jacques et Jean. A Charlieu donc, l'évidence nous y contraint, nous sommes en présence de la Transfiguration, et par déduction logique, le dernier personnage n'est plus inconnu ! Élie apparaît à nos yeux.

Je sais que la façon peu commune de représenter la scène qui nous occupe a fait naître quelques doutes à son sujet, mais à bien réfléchir, il est impossible d'en faire plus d'état que de raison. On sait en effet, d'une part, que le Moyen Age subordonnait sans hésitation la grandeur et la pose de ses personnages aux cadres qui les contenaient (4) ; d'autre part, si l'amour de la symétrie a fait habituellement placer Jésus entre Moïse et Élie, les textes de saint Matthieu et de saint Luc ne l'exigent aucunement, puisqu'ils affirment simplement que ces deux personnages s'entretenaient avec le Rédempteur (5). Du reste, placés ici du même côté de Jésus, ils semblent venir ensemble du ciel pour s'approcher de Lui dans un commun accord et une même pensée.

Quant au ciel et à la nuée lumineuse qui se produisit au cours de la scène merveilleuse de la Transfiguration, ils sont figurés au dessus même de l'archivolte, dans le cadre mouluré et

1. *Revue de l'Art chr.*, 1908, 1re livr. p. 11, fig. 48. On en trouvera une excellente reproduction dans *l'Art roman en Brionnais et à Charlieu* par E. Thiollier.

2. Il porte le nimbe crucifère et Pierre une clef.

3. Les personnages de cette scène, Moïse, Élie et surtout Pierre qui y jouent un rôle actif et prépondérant (Jacques et Jean ne sont que de simples témoins), sont placés à la gauche du Christ alors que, normalement, ils devraient être à la droite. Il résulte de ce fait que le sculpteur a fait prévaloir sa droite à lui, sur celle de l'œuvre elle-même et par conséquent sur celle de Jésus. C'est une constatation qui se présente fréquemment.

1. Un reste d'inscription apparaît encore à l'extrémité de la banderole.

4. Voir à l'appui le tympan de Vézelay (*Revue de l'Art chr.*, 1900, 2e livr., p. 113). Le Christ, d'autre part, [illegible] Charlieu [illegible] l'Apocalypse [illegible] la figure de l'Église [illegible] (Migne, *Commentaire*, livre III et IV, col. [illegible]) [illegible] Vézelay [illegible] Jésus [illegible].

5. Matth. XVII, 3 ; Marc. IX, 3.

isolé de l'ensemble qui domine celle-ci. Pour accentuer et signifier très nettement la situation, un ange sort de la nue, et, si je ne suis pas abusé par la photographie qui me guide, j'estime qu'il portait une banderole, aujourd'hui détruite, sur laquelle figuraient vraisemblablement les fameuses paroles : « Hic est Filius meus dilectus ; ipsum audite [1] ».

Le Christ qui connaissait admirablement la faiblesse des siens, avait voulu avant sa Passion, donner, au moins aux trois Apôtres connus depuis sous le nom de colonnes de l'Eglise, une preuve manifeste et non équivoque de sa puissance et de sa grandeur, afin que, devenus forts et fermes dans la foi par un tel spectacle, ils pussent eux-mêmes soutenir leurs frères aux jours des grandes épreuves.

Mais, dit Bruno de Segni [2], auquel j'emprunte le raisonnement qui va me permettre d'expliquer l'imagerie de Charlieu, pourquoi Moïse et Elie eurent-ils place dans cette glorieuse manifestation du Fils de Dieu ? Le premier représentait la loi, le second les prophètes. Sous les yeux des apôtres, la loi et les prophètes par Moïse et Elie, rendaient témoignage au Rédempteur, de la façon la plus plausible et la la plus solennelle. Ils s'entretenaient tous deux avec Jésus, pleins de joie, en voyant tout proche le jour de leur propre salut et du salut du genre humain tout entier.

Pierre, égaré par l'extase, parla alors de dresser trois tentes, une pour Jésus, l'autre pour Moïse, la dernière pour Elie. Mais, ajoute le docte abbé du Mont Cassin, le chef des apôtres, suivant la remarque de saint Luc, ne savait ce qu'il disait : il n'était nul besoin de tentes, car il en existait trois bien suffisantes pour abriter les serviteurs de Dieu.

St Paul les a dépeintes toutes trois. 1° « Tabernaculum factum est primum, in quo erat candelabrum, et mensa, et propositio panum, quod dicitur Sancta (Hebr. IX, 2). » 2° « Post velamentum autem secundum tabernaculum, quod dicitur Sancta sanctorum, aureum habens thuribulum, et arcam testamenti circumtextam ex omni parte auro, in qua urna habens manna, et virgam Aaron quæ fronduerat et tabulas testamenti (ibid., 3). » 3° « Christus assistens Pontifex futurorum bonorum per amplius tabernaculum non manufactum, scilicet non hujus creationis, neque per sanguinem hircorum aut vitulorum, sed per proprium sanguinem introivit semel in Sancta, æterna redemptione inventa (ibid, 11). »

La première tente est la Synagogue, la deuxième, l'Eglise, la troisième, le Ciel. La Synagogue a pour chef Moïse ; Elie doit rétablir toutes choses, ramener Israël de son égarement et le faire entrer dans l'Eglise ; quant au Christ, il n'est entré dans aucun des sanctuaires mais dans le Ciel même, afin d'y plaider notre cause devant

1. Marc, IX, 6. Dieu ne pouvant être vu, il était difficile de mieux rendre son action ; car, dit Bruno de Segni : « In nube apparuit Deus, quia in sua majestate ab hominitus videri non potest, sicut ipse ait : « Non videbit me homo et vivet (Exod. XXXIII, 20) Migne, t. CLXV. p. 791, Epiphanie 3e sermon.

2. Unde et tres suos discipulos qui Ecclesiæ columnæ alibi vocantur adesse voluit qui hujus tantæ visionis testes existerent. Sufficiunt isti tres ad hoc testificandum, quia scriptum est : « In ore duorum vel trium testium stabit omne verbum » (Matth., XXVIII, 16). Quis non credat quod Petrus, Jacobus et Joannes testantur ?... Sed quare Moyses et Elias ? In Moyse namque legem, in Elia prophetas videmus. Vident igitur apostoli Moysen et Eliam cum Christo loquentes ; vident legem et prophetas ei testimonium dantes... Lege libros Moysi, lege prophetarum libros, ibi Christum invenies, ibi eum cognosceset videbis ; ibi enim transfiguratur, ibi suis fidelibus ejus majestatis gloria revelatúr. Loquebantur isti duo viri, ut Lucas ait, simul cum Jesu de morte ejus, quam in proximo passurus erat in Jerusalem. Et fortasse læti, quia videbant suæ redemptionis totiusque humani generis diem appropinquare... Tria tabernacula facere non est necesse : tria sufficiunt. De tribus tabernaculis Apostolus scribens, ait : (Les citations de saint Paul sont insérées plus haut, dans le texte français).... Primum igitur tabernaculum est Synagoga, secundum Ecclesia, tertium Cœlum. Et primum quidem fuit Moysi, qui illius populi princeps fuit. « Elias quidem venturus est ; et restituet omnia » (Matth. XVII, 11). Tertium vero Christi, de quo Apostolus ait : « Non enim in manufactis sanctis introivit Jesus, sed in ipsum cœlum, ut appareat vultui Dei pro nobis .. In primo ostenditur vita ; in secundo datur ; in tertio possidetur. Non enim sacramenta Ecclesiæ, ut sacramenta Synagogæ medicinam docent et ostendunt ; ded ipsa potius sunt medicina et remissio peccatorum, Et primum quidem tabernaculum habuit candelabrum, patriarchas videlicet et prophetas habuit, et mensam,, legem scilicet in qua mensa erant panes, id est cibi spirituales qui in ea littera continebantur. Sed quid illis candelabrum mensam et panes habuisse profuit ? Sic enim Judæi habentes non habuerunt, et legem tenentes nescierunt. Secundum autem tabernaculum thuribulum aureum habuit, ipsos videlicet apostolos... Arca vero et Ecclesia idem significant... In hac autem est urna aurea habens manna, Christus videlice Dominus noster, ut per urnam humanitatem et per manna divinitatem intelligamus. In hac est virga Aaron, quæ fronduerat, per quam B. Mariam virginem intelligimus, quæ contra naturam, floruit, contra naturam concepit et peperit. Sicut et illa virga cum esset sicca contra naturam, et flores, et frondes, et nuces germinavit. Tabulæ vero Testamenti, quæ ibi erant, utriusque Testamenti Scientiam sanctam Ecclesiam et habere et possidere significabant. De tertio vero tabernaculi nihil tale dicitur. Non candelabrum, non mensa, non arca, vel urna ibi ponitur, nihil est ibi in figura, omnia sunt ibi in veritate... Hæc sunt autem tria tabernacula, quæ beatus Petrus in exstasi positus facere voluisse narratur. Migne CLXV hom. XXXIV, p. 789 et suiv.

Dieu. Dans la première tente la vie est montrée, donnée dans la seconde, possédée pleinement dans la troisième. Là, Dieu ne se voit plus comme dans un miroir, d'une façon énigmatique, mais, tel qu'Il est, face à face.

Telles sont les trois tentes dont parlait Pierre dans l'égarement de l'extase et qu'il voulait élever [1].

Ces données fournies, il s'agit présentement d'en faire l'application aux sculptures de Charlieu.

Sur le linteau, apparaît la Synagogue symbolisée par des holocaustes. Au tympan, nous trouvons l'Eglise sous la figure des noces de Cana, car, nous dit Hildebert du Mans, ces noces signifient l'union du Christ et de l'Eglise, le Seigneur changeant l'eau en vin, c'est-à-dire substituant l'Eglise à la place de la Synagogue. Celle-ci est comparée à l'eau, car elle ne sut pas enflammer ses fidèles de l'amour de Dieu ; l'Eglise, au vin, attendu qu'elle met ce même amour au cœur des siens, par l'inspiration du Paraclet [2].

Ce n'est pas tout. Remarquons, en outre, que les noces de Cana sont également une figure de l'Eucharistie. La seconde tente se trouve donc symbolisée par le sacrifice et le sacrement qui la caractérisent. Il convenait en effet de procéder ainsi et de montrer par là, que si le premier Adam a transmis à l'humanité sa déchéance et son sang vicié, le second Adam nous transmet, à son tour, avec la grâce, par le ministère de son Eglise, son sang régénérateur qui nous est infusé par le banquet eucharistique.

Quant à la troisième tente, au Ciel, le Christ dans son état de glorification, Moïse et Elie ensuite, puis la nuée et l'ange dont j'ai parlé nous la représentent. C'est dans cette dernière tente où le Christ nous a précédés et nous convie, que se rendent les élus qu'ont abrités les deux premières. Avec les milices angéliques, avec Moïse et Elie, vêtus à leur tour de vêtements blancs comme la neige et resplendissants eux-mêmes comme de radieux soleils, ils verront Dieu, tel qu'Il est, face à face.

Ainsi la baie de Charlieu, par une gradation ingénieuse, copiée d'ailleurs sur l'enseignement des docteurs, nous montre sous des formes appropriées aux exigences de la sculpture, les ascensions de l'humanité dans la lumière et la vérité. En allant du bas en haut de son imagerie, du linteau au tympan, du tympan à l'archivolte et au cadre rectangulaire qui la surmonte, nous apercevons successivement la première tente, la seconde, la troisième, c'est-à-dire la Synagogue, l'Eglise et le Ciel: « Primum in umbra fuit et figura ; secundum in figura est, et veritate ; tertium in veritatis aula » [1].

Une fois de plus, à l'époque romane, nous trouvons Cluny au premier rang, tant pour l'habileté du ciseau que pour la profondeur de ses conceptions iconographiques.

P. MAYEUR.

1. Unde et tres discipulos........................... voluisse narratur. Migne CLXV, t. XXXIV, p. 789 et suiv,

2. Nuptiæ vero, in quibus se tertio manifestavit, significant copulationem Christi et Ecclesiæ in quibus aqua mutatur in vinum, quia vetus lex conversa est in Evangelium. Lex antiqua comparatur aquæ, quia subjectos sibi ad amorem Dei non inflammavit. Evangelium est vinum, quia fideles in Dei amore per inspirationem Spiritus Sancti facit fervere. Migne CLXXI, col. 415.

1. Migne CLXV. col 791. Bruno de Segni. De son côté Hildebert du Mans, Migne CLXXI, col. 573, professe une doctrine analogue. « Est enim triplex visio, scilicet visio noctis, visio diei, visio lucis. Visio autem nocturna, ante gratiam ; visio diurna, sub gratia, visio lucis, in gloria.

L'Art musulman [2].

A. — L'architecture.

M. Picard a rempli les vœux de nombreux archéologues, artistes et esthètes, en nous donnant d'un coup, grâce au concours de deux érudits éminents, toute l'histoire si mal présentée jusqu'ici de l'art islamique.

Cet art est attachant, par bien des côtés ! Ses prestigieuses productions, semées dans une vaste partie du monde, sont grandioses, délicates, riches et variées, empreintes d'une belle unité de style et d'une logique trop peu comprise. Il est l'expression d'une civilisation antipathique à notre civilisation chrétienne, mais cependant très noble par certains côtés et très affinée. Ses mosquées, ses medressés, ses couvents, ses tombeaux attestent une foi religieuse profonde ; ses

2. *Manuel d'Arts musulmans :* I. *L'architecture*, par M. H. Saladin. In-8° de 600 pp. — II. *Les arts plastiques et usuels*, par M. G. Migeon. In-8° de 475 pp., nombreuses illustr. Paris, Picard, 1907. — Prix de chaque volume : 13 fr.

palais, ses hôpitaux, ses khan, ses bazars, ses fontaines, attestent une compréhension très haute des besoins de la vie sociale.

L'étude de M. Saladin présente une grande clarté par suite d'une division nette en écoles, dont les variantes de style tiennent surtout aux emprunts faits par les grands assimilateurs que furent les Musulmans, aux styles des régions conquises par le Coran. Ce sont l'école syro-égyptienne, l'école du Mogreb, l'école persane, l'école ottomane et l'école indoue.

Dans cet art splendide et hétérogène survivent d'antiques influences assyro-chaldéennes (coupoles ovoïdes, tours à escaliers extérieurs en spirale, cannelures verticales des murs, revêtements émaillés, merlons dentelés) et des traditions



Mosquée d'Amrou au Caire.

persanes. Des palais comme celui des Ctésiphon et leurs vastes portiques se reflètent dans les mosquées, et les Arabes ont emprunté aux Sassanides leurs magnifiques travaux hydrauliques; ils leur doivent l'arc outrepassé et le décor en plâtre découpé.

L'influence byzantine, qui régna sur toute la Méditerranée, a produit l'ornementation sculptée, le plan octogonal, les arcades sur colonnes, les tirants en bois, la charpente décorée et la mosaïque. Les églises basilicales chrétiennes inspirèrent le plan des premières mosquées de l'Espagne et de l'Algérie. Les mihrabs ne sont pas sans parenté avec les absides byzantines. Quant à la prédominance si remarquable du décor géométrique, elle a sa source dans les étoffes

orientales coptes et sassanides, dont l'imitation séduisait de plus en plus des artistes peu capables de dessiner la figure.

La mosquée d'Amrou au Caire (642) représente le type de l'architecture religieuse de l'Islam, la mosquée à portiques avec fontaine au centre de la cour. L'embryon de la mosquée est le *mihrab ou Kiblâ*, ou plutôt le mur orienté vers La Mecque où elle est creusée. Au XIIIe siècle apparaîtra le plan cruciforme des medressés, aux quatre ailes correspondant aux divers rites. En même temps que celle d'Amrou apparaît la mosquée octogone d'Omar (643). La mosquée El-Aksa de Jérusalem et celle de Damas sont des basiliques justiniennes appropriées. La Mecque et Médine donnent les plans prototypes. La mosquée d'Ibn Touloun au Caire (868) est un autre type des mosquées à portiques. Tels sont les premiers monuments d'Égypte et de Syrie.

Ensuite s'ouvre la période fatimite, qui donne au Caire la mosquée d'El-Azhar (actuellement transformée en medressé), puis celle d'El-Hakem (1013), aujourd'hui en ruines, celle de Talaï Abou-Rezzik (1060), plan ordinaire condensé, celle d'El-Akmar (1125), où apparaissent les façades à niches renfoncées, caractéristique de toutes les mosquées ultérieures.

Avec les Ayoubites, Saladin apporta le plan nouveau de la mosquée-collège cruciforme ; les murs sont décorés de rondelles encastrées, et de décor « damasquin » à entrelacs en pierre de couleurs différentes. La grande mosquée d'Alep en offre de remarquables exemples.

Aux Ayoubites succèdent, en Égypte, les Mamelouks jusqu'au XVIe siècle. En 1284, Kalaoun commence au Caire une série d'édifices : deux mosquées, deux tombeaux et un hôpital. La mosquée de Bibars-Gachenguir est le type du couvent accompagné du tombeau du fondateur.

Au XIVe siècle les mosquées se font en pierre. La mosquée de Hassan (1356), d'influence syrienne, est la plus belle mosquée à plan cruciforme. Celle d'El-Moyed (1414) reproduit le plan carré des mosquées funéraires ; celle de Kaït-Bey (XVe s) en est le type complet ; elle réunit un tombeau, une fontaine, une école, autour d'une cour hypèthre ; c'est un chef-d'œuvre exquis, aux murs zébrés de blanc et de rouge. Près d'elle s'élèvent les précieux tombeaux de Koubbet-el-Fadaouiyé et de l'émir Yachbak (1470).

Kairouan, capitale du royaume Aglabite et Cordoue, capitale du Califat omayade d'Occident, sont les centres du mouvement artistique



Minaret de la mosquée
du Sultan Bibars-Gachenguir au Caire.

du Mogreb. L'Espagne, très prospère aux XIe et XIIe siècles, crée un art arabe qui s'épanouit ensuite au Maroc, en Algérie et en Tunisie au XIVe siècle. La mosquée mogrebine présente à Tlemcen et surtout à Mansoura un type bien original, à nefs parallèles au mur de mihrab ; la

mosquée s'agrandit par l'adjonction de nefs parallèles, comme à la Sidi Okba de Kairouan, ou par l'élargissement de toute la mosquée comme à Cordoue. La forme carrée des minarets apparaît à cette époque. Notons cette particularité des mosquées mogrebines, la nef centrale plus large, qui apparaît déjà dans la plus ancienne mosquée de Tunis, la Djama Zitouna (732); à chaque extrémité de cette nef centrale se dresse une coupole. La grande mosquée de Sfax, au magnifique appareil syrien, rappelle par ses baies l'église de Kalaat-Seman. Celle de Kairouan



Mosquée du Sultan Hassan au Caire.

remonte au commencement du VIIIe s. A Cordoue prévaut l'influence des monuments antiques et indigènes, et l'influence byzantine est empreinte dans le décor merveilleux du mihrab. La *Maksoura* est une survivance des clôtures du chœur des églises chrétiennes.

La bataille de Zallaka, qui donnait l'Espagne aux Almoravides, Berbères venus du Maroc, met fin à la suprématie arabe et inaugure le style mogrebin définif. Les arcs outrepassés font place à des cintres brisés, et les arabesques fleuries abondent, ainsi que les imbrications à des

sins de broderies et les découpures en faïences. L'Alhambra incarne le style moresque des XIVe et XVe siècles. Les plâtres fouillés avec une richesse excessive, les stalactites et les alvéoles des voûtes, les marqueteries en faïences font les frais d'un décor merveilleux. Henri Regnault en a bien rendu la splendeur dans ses aquarelles du Louvre et dans son tableau : *Une exécution à Tanger.* Les fameux jardins de l'Alhambra étaient un souvenir de ceux de Bagdad; dérivés des *paradis* des rois Sassanides.

Après l'expulsion des Musulmans, l'art religieux espagnol fut inspiré de la France, mais l'art civil fut exécuté dans un style mixte nommé Mudejar. On continua à faire des plafonds arabes charpentés en dôme ou en pavillon et à décorer les murs de marqueteries, de faïences, etc. C'est au Maroc, que la tradition andalouse s'est conservée avec le plus de pureté. Le palais actuel du Sultan à Tanger rappelle encore l'Alhambra. Le Maroc est, avec la Perse, le pays où survit le mieux la tradition muslumane.



Grande mosquée de Kairouan

L'architecture persane s'est remarquablement développée dans des types d'édifices complexes, religieux, civils ou militaires, d'ailleurs incomplètement connus. La platebande et les plafonds sur colonnes y rivalisent avec la construction des voûtes sur piliers ronds à quatre colonnes engagées.

L'emploi de la brique crue a engendré le revêtement émaillé. Le défaut de relief propre à la brique est compensé par les treillis ajourés et des stalactites, qui sont, soit dit en passant, engendrés par des successions de trompes se superposant en encorbellement. On en fit des voûtes complètes comme au tombeau de Zobéïde près de Bagdad. On en abusa, et, appliqués aux plafonds, aux colonnes, ils perdirent leur caractère de trompes, pour devenir des prismes accolés, qu'on finit par revêtir de petites glaces étamées pour en faire l'élément le plus gracieux de l'architecture persane. La décoration en faïence prit le caractère d'une découpure en *opus sectile.* Les édifices d'Ispahan sont des merveilles de décoration en briques.

Les coupoles persanes, très soignées dans leur

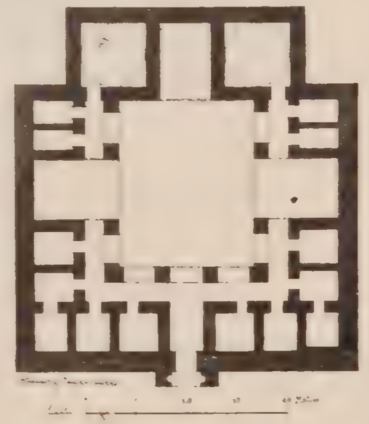
exécution, ont été l'objet des recherches et des combinaisons ingénieuses décrites par M. Saladin en de nombreux exemples; on rencontre même la coupole creuse à l'instar de certaines coupoles



Détail de la voûte du palais de Tchehel-Soutoun à Ispahan.

occidentales. Très remarquable est la série de monographies des monuments islamiques de la Perse, que nous donne ici l'auteur. Nous ne pouvons songer à les résumer. Ce sont des merveilleux ensembles, tels qu'en offre Ispahan, sous Chah-Abbas, embrassant toute une ville musulmane. Cette conception grandiose rattache au palais une série de mosquées avec leurs coupoles ovoïdes, leurs minarets ronds et sveltes, leurs immenses arcades encadrés, puis des parcs, des jardins, des avenues, des medressées, des caravansérails, etc., véritablement merveilleux.

L'école ottomane a produit des mosquées directement dérivées des églises byzantines et en particulier de Ste-Sophie de Constantinople, — que nos lecteurs connaissent assez,— et dans lesquelles le type d'Anthenius de Tralles, imparfaitement réalisé de la basilique justinienne, se trouve d'abord copié, puis complété. Elle débute à Konieh, où prévalent le porche à niches latérales, la grande voussure à stalactites, les encadrements rectangulaires des arcs, la décoration en faïence ; mais quand les architectes du sultan eurent adopté la coupole, l'influence byzantine devint prépondérante. M. Saladin décrit les



Medressé Ibrahin-bey à Akseraï, XVe siècle, d'après SARRE.

monuments seldjoucides d'Arménie et d'Anatolie et finalement l'art turc d'Asie et d'Europe, en particulier les belles mosquées de Constantinople.

Dans l'Inde, l'art islamique a pris les formes persanes. Avant l'empire des Grands Mongols, prévaut le style Jaïna avec les formes locales, mêlées de quelques formes nouvelles, notamment l'arc aigu dans les façades. On y retrouve les traditions de charpenterie, le procédé d'empilage ; les voûtes sont plutôt des plafonds superposés. Dans la période subséquente se dessine nettement l'influence de la Perse. Néanmoins, il y a dans l'Inde autant de genres d'architecture que de régions et Fergusson n'y distingue pas moins de quinze styles différents de l'architecture musulmane.

" Nous ne prétendons pas avoir résumé le très captivant ouvrage de M. Saladin, mais nous y avons butiné, pour donner à nos lecteurs une idée de son contenu. Ils y trouveront une abondante documentation très sûre, qui aurait pu être présentée de façon encore un peu plus méthodique ; elle aurait gagné à se présenter dans une connexion plus étroite avec la copieuse et riche illustration qui rehausse ce beau livre.



Page enluminée de Coran XIVe siècle

B — Le Mobilier.

A son tour M. G. Migeon entreprend l'étude des arts plastiques et industriels de l'Islam, et cette étude débute par de fort belles pages sur les civilisations musulmanes, réellement distinctes avec les époques et surtout avec les pays où elles se sont développées. Il remonte à l'époque où la reine Saba vint de l'Arabie Heureuse visiter le roi Salomon et prendre contact avec

les splendeurs palestiniennes, pour en transporter les influences en Arabie. Une sorte de pèlerinage s'établit plus tard vers le centre du Yemen, autour de la Montagne de Miséricorde « Arafat », où l'on vénérait la *pierre sacrée* devenue depuis la fameuse Kaaba (Cube) des mu-



Bostan de Saadi attribué à un artiste de Bokhara en 1564

sulmans. Là s'implanta le pouvoir d'un certain Kossai. Abdalla, fils de son successeur, épousa la belle Amina, qui mit au monde Mahomet, l'an 570. C'est le point de départ de cette civilisation ientale, érigée à l'encontre de la chrétienté. On la voit grandir sous le Khalifat des Omniades et des Abbassides ; on la voit se plier aux influences régionales, pénétrant dans l'Égypte conquise par Amrou, et y resplendissant sous les Fatimites, pénétrant au VIIIe siècle dans le Moghreb et en



Pilier de monument fatimite du Caire.

Espagne et y créant les merveilles de la civilisation andalouse; s'étendant d'autre part à la Perse, conquise par Tamerlan; occupant la Turquie d'Asie et bientôt s'emparant de Byzance; pénétrant enfin dans la vallée de l'Inde envahie dès l'an 712.

M. Migeon étudie avec une grande érudition les œuvres des artistes musulmans, la peinture, la miniature, la sculpture, la mosaïque, le bois ouvré, l'ivoire, les métaux et surtout le cuivre incrusté, les armes, la céramique, les tissus et les tapis. Remarquons avant tout que l'art arabe n'offre d'autres manifestations que celle de l'art appliqué.

La peinture murale arabe eut des maîtres fameux, qui n'ont rien laissé que les vestiges de la décoration du château de Kosseir Amra récemment découvert par M. A. Musil. Mais l'art des miniaturistes a laissé beaucoup de pages richissimes, où les figures, parfois admirablement dessinées, se détachent sur des fonds décorés avec une patience infinie et une richesse excessive de coloris à l'instar des tapisseries; mais, cet art ne remonte pas plus haut que le XIIIe siècle.

La sculpture est méplate, intimement mêlée d'épigraphie, compliquée comme la peinture décorative. Elle a produit des stucs précieusement ouvragés, des pierres tombales, des plaques de fontaines, des décors ajourés en gypse, comme la charmante pâtisserie de plâtre de l'Alhambra. C'est une erreur répandue, que

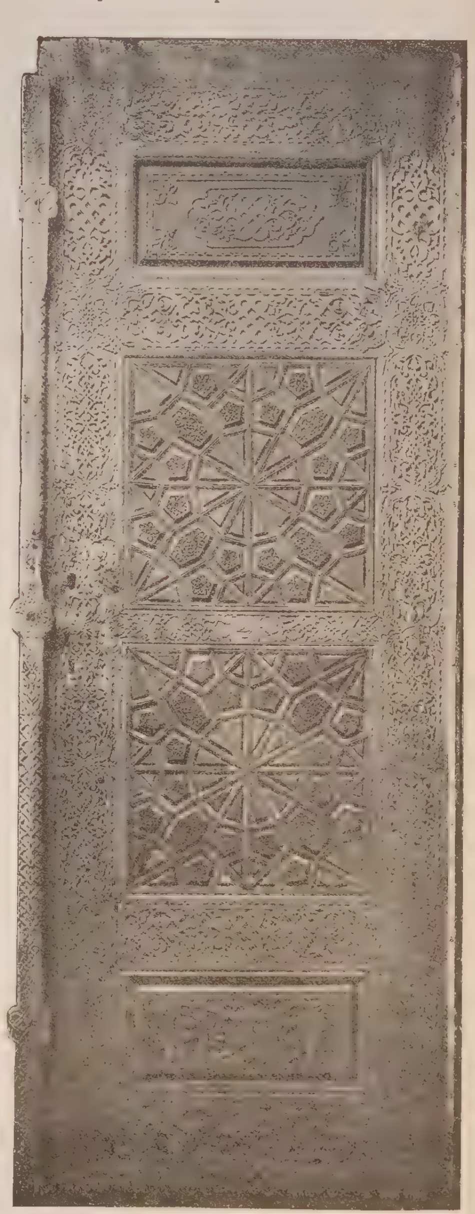


Bas relief en stuc sculpté, art seldjoukide, XIIIe siècle.

l'art musulman s'est interdit de représenter la forme animale. Les Sultans Seldjoucides de Konieh ont laissé un art plastique remarquable et des bas-reliefs à figures animales et humaines d'une vie intense, à mettre en ligne avec les œuvres de la sculpture européenne.



Porte de la mosquée du Sultan El Hakem, Xe siècle.



Porte en bois sculpté provenant de Konieh, XIIIe siècle.

Le bois sculpté des Arabes est étonnant par sa complication et son exécution admirable. Il n'apparaît d'ailleurs que dans la partie décorative, les plafonds, les chaires (minbers), les tribunes et les portes. Il se distingue par la division en panneaux multiples, par précaution contre le jeu du bois. Les minbers surtout offrent des merveilles de finesse dans leur décoration géomé-



Crucifix de San Isidro de Léon. — Musée de Madrid (Face).



Crucifix de San Isidro de Léon. — Musée de Madrid (Revers).

trique, que la régularité des lignes rend satisfaisante malgré l'extrême complexité du dessin.

Les moucharabieh, constituant les clôtures des tombeaux, en offrent d'autres applications remarquables, ainsi que les plafonds aux poutres polychromées, aux caissons garnis d'arabesques. Le plafond de la Chapelle palatine à Palerme appartient à l'art arabe. Celui-ci a surtout produit d'admirables châssis de portes en bois sculpté, par exemple ceux que l'on conserve au musée de Constantinople et qui proviennent de Konieh (XIIIe siècle). Les ouvrages en bois sont souvent rehaussés de plaques d'ivoire incrustées et sculptées. Dans l'art arabe abondent les riches coffrets d'ivoire et les chrétiens d'Occident ne se sont pas privés d'en utiliser quelques-uns comme reliquaires ou châsses. Il faut d'ailleurs mettre à son actif une merveille, la fameuse croix de San Isidro de Léon (Musée de Madrid) dont nous donnons une fort belle reproduction des deux faces.

Une des techniques originales de l'art musulman est celle du cuivre incrusté (incrustation d'argent et de cuivre rouge dans le cuivre jaune). Elle est d'origine syro-égyptienne ou plutôt mésopotamienne ; les célèbres ouvriers de Mossoul en ont été les premiers producteurs. Les Damasquins ont ajouté l'or dans les incrustations. Ils ont produit des chandeliers, des aiguières, des bassins, des plateaux, des boîtes, des mortiers, des coffrets, et jusqu'à des meubles et des portes de mosquée. Les Arabes ont admirablement travaillé le bronze et le fer, leurs armes sont célèbres à juste titre.

Ils doivent à leur céramique le féerique prestige qui distingue leurs monuments orientaux. M. Migeon consacre à celles-ci un long chapitre, retraçant l'origine mésopotamienne des faïences à lustre métallique, leur épanouissement en Perse, en Egypte en Syrie. Il fait connaître la richesse des faïences bleues persanes à reliefs, et leurs beaux revêtements en carreaux, la mosaïque de faïence qui rehausse les monuments seldjoucides en Perse et en Turquie, les faïences de Rhodes et de Damas, ainsi que les faïences hispano-moresques, le verre émaillé et les pierres taillées et gravées.

En matière de tissus, M. Migeon reproche à M. Gayet d'avoir exagéré l'importance de la source copte, et d'avoir fait du Copte le seul éducateur de l'Arabe ; le Byzantin lui a donné l'ordonnance décorative ; et le Perse, les thèmes d'animaux affrontés et de scènes de chasse ; puis sont intervenues les inévitables inscriptions qui envahissent les tissus ; ce que les Arabes font de personnel, c'est l'ordonnance à sémis.



Plaque en cuivre incrusté, XIIIe siècle.

On lira avec intérêt les pages consacrées aux tissus fatimites d'Égypte à inscriptions ; aux tissus seldjoucides ; aux tissus syriens d'Antioche et mésopotamiens ; aux velours et soies de Brousse, puis aux tissus siciliens et hispano-moresques, si répandus en Europe au moyen-âge.

En ce qui concerne enfin les tapis, l'auteur s'en tient aux tapis *bouclés* ou *noués*, tissés sur métier ; le lieu d'origine de cette technique reste



Tapis de soie Gobelin, Perse, XVIe siècle.

inconnu. L'auteur adopte la classification par types, et, chose curieuse, à l'exemple de Lessing, il prend pour base l'étude des tapis représentés dans les tableaux des écoles de peinture flamande, hollandaise et italienne des XVe et XVIe siècles, abondamment importés par Venise et par Bruges. M. Migeon distingue les tapis archaïques à décor très stylisé, ceux à sujets de chasse, ceux à grandes fleurs avec vases et lampes, le tapis floral rigide, le décor à ferronnerie, le tapis dit polonais, etc.

Une partie intéressante de son étude est celle de l'influence orientale sur l'art d'Occident. En dehors de l'apport dû à l'extension des Byzantins, cette influence n'a guère encore été indiquée que par M. Courajod, par M. E. Bertaux (en ce qui concerne l'Italie méridionale) et par M. J. Marquet de Vasselot (V. l'*Histoire de l'Art* de M. A. Michel).

Or, M. Migeon nous apprend que l'influence artistique de l'Islam s'est exercée sur l'Europe à l'époque carolingienne. Elle a fourni de bonne heure les motifs du *hom* (arbre sacré d'Assyrie) et des animaux affrontés, de la lutte de deux animaux. Elle devient impérieuse à l'époque romane : l'autel du feu ou pyrée, l'animal à deux têtes, les bêtes s'entredévorant, les aigles éployées, le griffon persan, l'éléphant de l'Inde, certains rinceaux typiques, l'ornement épigraphique, sont des thèmes qui ont séduit nos artistes, surtout par leur forte stylisation. Ces thèmes se retrouvent dans des pièces du mobilier gothique italien et dans la majolique (du nom de Majorque). Mais il faut reconnaître que ces infiltrations sont essentiellement accidentelles et négligeables.

L. Cloquet.

Correspondance.

France.



L'ÉMINENT président de la *Société archéologique du Midi de la France* nous fait l'honneur de nous adresser, au sujet des *Armoiries pontificales* étudiées dans nos colonnes, la lettre suivante que nous reproduisons avec plaisir.

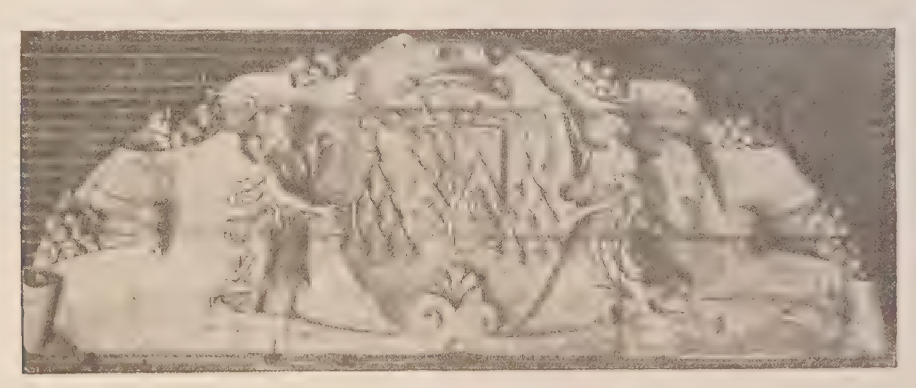
Toulouse, le 30 août 1908.

Monsieur

La lecture de *l'Art chrétien* est pour moi à chacune de ses apparitions un régal et un grand profit. Elle m'est particulièrement très utile dans ce moment pour un travail qui m'est demandé sur les chapiteaux romans historiés des anciens cloîtres de Toulouse, aujourd'hui au musée.

Si je me permets de vous écrire aujourd'hui, c'est au sujet de l'article si informé et si complet d'un de ses abonnés sur les armes d'Innocent VI. Les deux blasons de ce pape que nous possédons à Toulouse serviront peut-être à préciser la discussion.

J'ai déjà publié le premier il y a quelques années dans notre Bulletin de la *Société archéologique du Midi de la France*, 1894, p. 63. Il figure au sommet de l'accolade d'une porte de l'ancien collège de Saint-Martial, fondé par Innocent VI en 1359 pour quarante boursiers dont six devraient être du Limousin. C'est aujourd'hui l'hôtel du Midi, place du Capitole.



Manteau de cheminée du Collège de Sainte-Catherine à Toulouse, 1614.

Sur ce blason sommé de la tiare et des clefs, c'est bien paraît-il, une cotice, assez mince qui broche sur le lion. Le chef aux trois coquilles est séparé par une rainure ou un trait.

La sculpture a-t-elle été peinte, ce qui serait possible ? Dans tous les cas toute trace d'émaux et de couleurs a disparu. J'ai dû même faire enlever une couche de plâtre qui cachait les traits de ciseau.

L'autre blason vient d'être retiré dernièrement des caves du musée, ou plutôt du sous-sol et il est exposé présentement dans une des galeries du petit cloître. Je vous en envoie le dessin en attendant une photographie. C'est, comme vous le voyez, celui de Pierre Salva de Monteruc. Le double blason figure dans un cartouche supporté par deux anges d'une belle allure et d'une époque très postérieure au XIVe siècle. Les deux écus sont sommés du chapeau de cardinal et accostés de houppes à dix glands, un, deux, trois et quatre.

L'ensemble de cette belle sculpture surmontait une des cheminées du collège de Sainte-Catherine ou de Pampelune fondé à Toulouse à la rue des Argentiers par le cardinal Pierre Salves de Monteruc, en février 1392 pour deux prêtres et douze collégiats dont six devaient

être du Limousin. En 1402 le nombre de prêtres fut élevé à quatre et celui des collégiats à vingt.

En 1614 fut reconstruit avec un certain luxe, ainsi que l'indique le bail passé avec les maçons et charpentiers, le corps de logis à gauche de l'entrée. Il y est fait mention de six cheminées, *avec leurs plates bandes, corniche, pilhastres, et cadres ensemble leurs chapiteaux arquitrable et frize.*

La cheminée déposée au musée est l'une des six. Mais à l'époque où les pierres et marbres sculptés venus de toutes parts ont formé le musée de Toulouse, on se préoccupait peu des provenances.

Le collège de Sainte-Catherine entièrement transformé est devenu l'hôtel de Paris, rue des Balances, ancienne rue des Argentiers.

Vous verrez que sur le blason du pape, parti de celui du cardinal, la cotice semble être devenue une bande qui gêne fort le lion.

J'ajoute qu'un blason semblable à celui du collège Saint-Martin se voit à la clef de voûte du beau donjon de Bassouès dans le haut Armagnac, bâti par Arnaud Aubert, neveu d'Innocent VI, archevêque d'Auch de janvier 1355 au 11 juin 1371, jour de sa mort.

Si jamais d'autres indications sur nos antiquités toulousaines peuvent vous être utiles, je serai très heureux de vous les fournir.

Veuillez agréer, Monsieur, l'hommage de mes sentiments respectueux de haute considération.

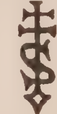
J. DE LAHONDÈS.

Une Question.

A bibliothèque d'Angers possède un curieux imprimé en lettres gothiques de 1519 intitulé : *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus editus a reverendissimo in christo patre domino Petro de Natalibus de Venetiis dei gratia episcopo Equilino.*

L'éditeur est Jacques Laccon, à Lyon.

On remarque sur la couverture en cuir gaufré des bandes de deux largeurs différentes. La plus étroite est ornée d'abeilles répétées cinq fois et d'une croix à double traverse autour de laquelle semble se tortiller un serpent. En bas de la croix se trouvent les lettres C. A.



La frise la plus large est décorée de motifs d'arabesques du temps de François I et d'aigles à deux têtes et de la même croix à double traverse, entre deux palmes, surmontée d'un temple.

Ici, plus de serpent mais la lettre S : en bas les lettres C. A. comme dans le cas précédent.

Quelle peut bien être la croix ici représentée et que signifient les lettres, dont elle est accompagnée ? A remarquer que les bras de la croix sont *pattés* et que la hampe de la croix se termine comme une clef. Ce n'est ni la *croix d'Anjou*, ni la croix de *Hongrie*.

L. DE FARCY.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 4 novembre 1908.* — M. Toutain compare une table d'autel qu'il a découverte en Tunisie à une fontaine antique du Janicule.

M. Besnier expose l'histoire des fouilles de Vieux près Caen, depuis le XVIIe siècle, et en montre le plan.

Séance du 11 novembre. — M. Eudes continue sa lecture sur la basilique de Baños près Palancia et sur une statue de saint Jean-Baptiste qu'il attribue, comme l'église, au VIIe siècle. M. Enlart soutient que la statue date seulement du commencement du XVIe siècle.

M. Vaurelli lit un mémoire sur l'enceinte antique de Saint-Pierre de Chastre (Oise) qu'il attribue à l'époque Gauloise.

M. P. Monceaux communique 3 bulles de plomb trouvées à Carthage par le R. P. Delattre.

Séance du 18 novembre. — M. Cagnat communique de la part de M. Zeiler la découverte faite à Salome par Mgr Bulie des ruines d'une basilique chrétienne qui semble dater du IVe siècle. M. Maurice établit que cette basilique date du règne de Constantin.

M. de Villenoisy communique une plaque de cercueil d'un prieur de Champagne du XVIIIe siècle, Prudhomme de Voutenay, découverte dans les fouilles du Temple de Paris.

Séance du 25 novembre. — M. Monceaux communique de la part de M. Malin une inscription latine du Musée du Bardo dont trois fragments réunis par ses soins auraient été publiés comme autant d'inscriptions distinctes ; elle est relative au martyr Sannarius.

Séance du 3 décembre. — M. P. de Mély communique ses observations sur le *Bréviaire Grimani*. Il y a relevé les signatures de miniaturistes. M. le Comte Durrieu fait observer que les bordures des vêtements dans les miniatures portent parmi des signatures beaucoup de noms ou de mots de fantaisie.

Séance du 9 décembre. — M. le Cte de Loisne communique une notice sur une tapisserie du XVIe siècle du Musée de St-Omer représentant des Bergeries.

M. le Commandant Babut donne lecture d'une notice sur le cloître de Cadouin Dordogne.

M. le Cte Durrieu communique un ensemble de textes du XIVe siècle témoignant qu'un très grand nombre de copistes de manuscrits de nationalité anglaise travaillaient alors à Paris. M. Enlart fait remarquer que la fin du XIVe siècle coïncide avec l'importation en France de nombre d'objets d'art et de formes architecturales d'origine anglaise.

M. Bodieri communique un document orléanais détaillant un marché de 1512 pour la livraison de cinq statues à l'église de Chillieurs (Loire).

M. de Villefosse communique, au nom du R. P. Delattre, une bulle d'un membre du Clergé des Blacherues trouvée à Carthage.

Séance du 16 décembre. — M. le Comte Durrieu offre la publication du manuscrit de la *Légende de saint Denis* offert en 1317 à Philippe le Long avec préface de M. Henry Martin et reproduction de toutes les miniatures du manuscrit.

M. Gosset offre une reproduction de la gravure de Gailhabaud représentant la façade de la cathédrale de Reims.

M. de Villefosse offre une collection de cartes postales des chapiteaux de Vézelay.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 9 octobre 1908.* — Le directeur des antiquités de la Tunisie rend compte à l'Académie des recherches sous-marines qui ont été exécutées au large de Mahadia à l'endroit où l'an dernier des pêcheurs d'éponges avaient trouvé de remarquables statues de bronze. Les travaux de cette année ont montré qu'on est en présence d'un bateau chargé de colonnes, de chapiteaux et d'œuvres d'art, qui a sombré par quarante mètres de fond à cinq kilomètres environ du cap Africa. Ils ont aussi amené la découverte de nombreux objets en bronze ou en marbre.

M. Maspero rend compte des travaux du Service des antiquités d'Egypte et de l'Institut du Caire pendant le dernier exercice. D'après le programme arrêté, il s'agissait tout d'abord de consolider et de restaurer les monuments menacés de destruction par l'élévation de la digue d'Assouan. Dès à présent les temples de Debot, de Taffah, de Dandou et les avancés de Kabecheh peuvent être considérés comme à l'abri de toute destruction par l'eau ; au mois de janvier toute la région sera protégée jusqu'à Dakkeh.

M. Maspero signale ensuite les principales découvertes en Nubie qui ont fait apparaître une

civilisation encore inconnue : 181 inscriptions, une poterie très curieuse, des vases de bronze décorés d'une façon remarquable, des monuments de l'époque chrétienne, etc. A Saqqarah ont été découverts des monuments importants allant de la VIe à la XIIe dynastie qui comblent une lacune de l'histoire de l'ancienne Égypte et qui nous fournissent de précieux renseignements sur le royaume copte du Ve au XIe siècle.

Séance du 16 octobre. — M. Reinach montre la photographie d'une admirable miniature du Florentin Attavante, conservée au musée du Havre, où elle a déjà été étudiée par M. Bertaux. Elle fait partie d'un missel daté de 1483. Comme le *Baptême* de Verrocchio est reproduit dans l'encadrement, on peut conclure d'abord qu'Attavante fut l'élève de ce maître, puisque le *Baptême*, dont on ignorait la date, est sensiblement antérieur à 1483, et probablement de 1478.

M. de Lasteyrie continue la lecture de son étude sur l'architecture de l'église de Saint-Philibert de Grandlieu (Loire Inférieure), dont la construction de certaines parties remonte à l'époque carlovingienne.

Séance du 23 octobre. — M. le duc de Loubat annonce, de la part de M. Holleaux, une découverte importante qui vient d'être faite à Délos par les membres de l'École française d'Athènes. Il s'agit d'un grand bas-relief en bronze représentant un sacrifice à la déesse Hécate.

Séance du 31 octobre. — L'Académie nomme associé étranger M. Naville, de Genève, égyptologue de grand mérite.

Séance du 6 novembre. — M. Besnier écrit à l'Académie pour lui annoncer que MM. Michaux, Bellaire et Buchet viennent de découvrir à l'Est de Tanger, entre la ville et l'oued Badia, deux tombeaux antiques encore en place ayant la forme de fûts de colonne.

Au cours des travaux, d'autres tombeaux ont été reconnus et malheureusement détruits. De l'un d'entre eux, il reste la stèle qui le surmontait.

M. E. Rivière présente le premier chapitre d'une étude historique sur le 16e arrondissement de Paris au XVIe siècle.

Séance du 13 novembre. — M. Héron de Villefosse commence la lecture d'un mémoire relatif aux intéressantes découvertes faites par le P. Delattre au cours des dernières fouilles entreprises à Carthage.

Séance publique annuelle (20 novembre). — La séance a été occupée par un discours du président, M. E. Babelon, et la lecture d'une notice de M. J. Perrot, secrétaire perpétuel, sur la vie et les œuvres de Gaston Boissier, puis de M. H. Cordier sur *La Chine en France au* XVIIIe *siècle.*

Société des Antiquaires de Picardie *(avril à juillet 1908).* — Un corbeau de pierre à masque humain (XVIIe siècle) a été trouvé non loin de la cathédrale d'Amiens. Ce doit être l'un des derniers vestiges de l'abbaye de Saint-Martin-aux-Jumeaux. Une autre sculpture sur pierre, traitée en faible relief, représente, dans une arcade Renaissance, Moïse au Sinaï ou sur le mont Horeb. Il est possible que cette œuvre provienne de l'ancien couvent des Clarisses d'Amiens.

L'église de Barly (Somme) possède les statues en bois de saint Pierre, saint Paul et saint Antoine exécutées en 1775 par J. B. Carpentier ; M. Durand pense qu'elles ont dû primitivement appartenir à quelque église d'Amiens.

M. Durand est chargé par la Société de sauver de l'église de Cayeux-sur-Mer (Somme) actuellement en démolition divers objets qu'il y signale.

L'église de Templeux-la-Fosse (Somme) est ornée d'une statue de sainte Anne datée de 1607.

Une observation iconographique est due à M. Thorel ; elle concerne un dessin provenant de la collection Dusevel ; la Trinité y est figurée d'après un tableau qu'on voyait autrefois dans l'église de Saint-Riquier (Somme). Les personnes divines y sont représentées toutes trois sous la figure humaine et ont chacune la main appuyée sur un unique triangle ; le Saint-Esprit a l'aspect d'un vieillard qui tient une colombe.

Académie des Beaux-Arts. — Au cours de sa séance publique annuelle l'Académie a décerné les prix suivants :

Prix Bordin (3000 fr.). Partagé entre M. Hofbauer pour ses illustrations de l'ouvrage « *Le Forum romain* de M. l'abbé Thédenat, et MM. de Baudot et Perrault-Dabot, pour leur publication intitulée : *Les Cathédrales de France.* Prix Duc (3700 fr.). Décerné à M. Deverin, architecte, pour ses dessins : l'Eglise d'Oiron et sa décoration de la renaissance.

Prix Antoine-Nicolas Bailly (1500 fr.). Décerné à M. C. Enlart pour son *Manuel d'Archéologie.*

Prix Rouyer (1000 fr.). Décerné à M. Ventre pour ses études sur l'architecture romane et

gothique et sa restauration des églises de Chars et de Triel.

Le sujet proposé au concours Detouche pour la gravure en taille douce était « Sainte Madeleine et une donatrice », tableau du maître de Moulins au Louvre. Le 2e prix a été enlevé par M. Bouchery.

A l'Académie royale d'archéologie de Belgique. — L'Académie, dans sa séance de décembre, a entendu une communication du vicomte de Ghellinck-Vaernewyck sur le dernier congrès français d'archéologie. Il a décrit les monuments de Caen : l'église St-Pierre avec son chœur à quatre pans, ses gargouilles et ses pendentifs de proportions inusitées et sa riche ornementation Renaissance « habillant » extérieurement un monument ogival des XIIIe et XIVe siècles ; l'église St-Jean avec sa tour penchée et l'église Saint-Sauveur. Bayeux possède une église dans laquelle se distinguent les caractères si spéciaux du gothique normand et qui renferme de remarquables stalles sculptées, ainsi qu'un maître-autel avec des appliques en bronze de caffière. Les églises de Ouistreham, de Bernières et Langrune jalonnent la côte de leurs tours ogivales. A Thaon on remarque une église du XIIe siècle avec quelques parties du XIe qui retient l'attention par son plan de cinq travées de nefs dépourvues de bas-côtés. A Saint-Contest le clocher de l'église, contrairement à l'usage normand, flanque l'extrémité Sud de la nef au lieu de se trouver placé sur la croisée. A Lisieux existent encore intactes de nombreuses maisons anciennes tandis qu'en un coin de la cathédrale se cache la tombe de Pierre Cauchon.

M. Heins s'est appliqué à recueillir et à reproduire les anciens pignons les plus remarquables que l'on retrouve encore dans les anciens quartiers d'Anvers.

M. Donnet a ensuite donné lecture de quelques chapitres d'un travail nouveau qu'il a consacré à l'histoire campanaire. Il décrit un grand nombre de cloches qu'il a étudiées dans les clochers des églises de la province d'Anvers et fait connaître les péripéties de la destruction systématique à la fin du XVIIIe siècle des cloches du département de la Dyle ; il explique la symbolique et la signification de l'ornementation de certaines cloches anciennes, et reconstitue la biographie de personnages intéressants dont les noms figurent dans les inscriptions campanaires.

Enfin M. A. Blomme a annoncé la découverte dans le chœur de l'église collégiale de Termonde de peintures murales dont nous parlons dans notre chronique.

Congrès d'archéologie à Durham. — Le *Royal archaelogical Institute* a tenu son congrès annuel à Durham, au mois de juillet. M. John Bilson était là sur son terrain, et il a pu développer devant une assemblée compétente sa théorie sur l'origine de la croisée d'ogives, qui a paru jadis dans nos colonnes [1]. Il a montré que les voûtes primitives du bas-côté du croisillon sont intacts, et expliqué que l'architecte de la face orientale du transept a disposé les colonnes en vue des ogives, car le plan a été tracé en 1104. — M. Lefèbre-Pontalis a déclaré que les arguments de M. Bilson l'avaient convaincu du rôle capital de l'école anglo-normande dans la construction des premières voûtes d'ogives, et montré que ce type de voûte s'est ensuite affiné dans l'Ile de France par la diminution de la section des nervures, l'élancement des doubleaux et l'appareillage des vantaux.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — *Séance de décembre 1908.* — M. Berten donne lecture du résumé d'un ouvrage sur l'histoire du lien féodal entre la Flandre et la Zélande.

M. A. Verhaegen défend d'une manière brillante et victorieuse sa belle œuvre de restauration du château de Gérard-le-Diable ; la discussion portait principalement sur les onze fenêtres du « bel étage », dont il a pu parfaitement démontrer l'existence originelle.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 365.

Bibliographie.

LE ORIGINI DELLA ARCHITETTURA LOMBARDA E DELLE SUE PRINCIPALI DERIVAZIONI NEI PAESI D'OLTRE ALPE, par G. T. Rivoira. Rome, Loescher, 1901-1907. Gr. in-4, t. I, xvi-172 pp., 161 fig. et 6 pl. hors texte; t. II, [illegible] pp., [illegible] fig. et 7 pl. hors texte. Prix L. [illegible]



L'OUVRAGE de M. Rivoira prend nettement position dans des questions qui sont parmi les plus importantes et les plus difficiles de l'archéologie du moyen âge. Les débuts de l'architecture lombarde nous reportent aux débuts de l'art occidental et à une époque où l'influence de l'Orient pouvait se faire sentir profondément. Quels éléments l'art de l'Italie du moyen âge a-t-il reçus de l'Orient et quelle part lui revient dans l'élaboration du style roman? Voilà deux questions sur lesquelles depuis longtemps se sont fait jour les opinions les plus diverses et sur lesquelles la discussion reste toujours ouverte.

Depuis de Dartein, il se trouve toujours des auteurs qui cherchent en Lombardie les origines de l'architecture du moyen âge et en particulier de la voûte à nervures. Il est vrai, la thèse, aujourd'hui surannée, de l'illustre archéologue français a été rajeunie. C'est au XIe, et non plus au IXe siècle, que certains placent l'origine lombarde de la croisée d'ogives.

Quant aux divergences sur la question byzantine, il suffit, sans rappeler les recherches et les théories nouvelles en la matière, de citer Cattaneo et M. Rivoira, les deux plus brillants archéologues italiens, qui ont étudié le problème des influences orientales dans leur pays : le premier, épris de la sculpture, recourt à tout propos à l'influence étrangère, tandis que le second, qui tient davantage compte de l'architecture, met en œuvre, dès le VIIe siècle, les architectes lombards ; ceux-ci, dès le milieu du XIe siècle, auront tiré, en grande partie du vieux fonds romain, le système complet de leur architecture.

L'ouvrage de M. Rivoira se compose d'une longue suite de monographies, où les conclusions d'ensemble sont à chercher dans la description de monuments en particulier. Depuis l'arrivée d'Honorius à Ravenne (404) jusqu'à la chute du royaume lombard, l'auteur considère séparément l'évolution de la sculpture et de l'architecture. Celle-ci dépend d'artistes italiens, surtout ravennates ; en sculpture il faut distinguer les œuvres nettement byzantines de l'époque de Théodoric et de Justinien et celles d'un style byzantin dérivé, dues à des artistes italiens et tout d'abord à des ravennates.

Dès avant Théodoric les monuments romano-ravennates : la basilique ursienne (370-396), malheureusement démolie, l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, le tombeau de Galla Placidia, le baptistère des orthodoxes, manifestent déjà des particularités nouvelles. On y trouve les larges tailloirs, les arcatures aveugles sous les corniches, les absides polygonales à l'extérieur, circulaires à l'intérieur, la *volta a vela*, c'est-à-dire la coupole dont la calotte et les pendentifs appareillés appartiennent à une même sphère ; on y constate aussi l'emploi, propre à Ravenne et à l'Afrique du nord, de tuyaux en terre cuite pour la construction des voûtes. Antérieurement aucun de ces détails ne se retrouve en Orient, quoiqu'ils y apparaissent à une époque peu postérieure. Voilà du moins la conclusion de l'auteur, peut-être un peu hâtive. C'est ainsi qu'il n'est pas prouvé que Ravenne connaissait les larges tailloirs avant l'Orient, par le fait que ceux-ci ne sont pas représentés sur une mosaïque de Salonique, contemporaine des monuments ravennates (I, p. 12).

Sous Théodoric l'influence byzantine est plus prononcée ; les chapiteaux à volutes et à deux rangs de feuilles d'acanthe épineuse, l'ambon de Saint-Apollinaire Nouveau avec ses sculptures à dessins géométriques, avec ses croix plantées sur des disques, etc., sont apparentés à des œuvres byzantines, quoique la basilique elle-même garde les caractères de l'architecture romano-ravennate. Même sous Justinien l'architecture de Ravenne conserve son indépendance. Saint-Vital est une église byzantino-ravennate : elle concourt à former le style byzantin, dont Sainte-Sophie sera le type le plus achevé et dont, contrairement à l'avis de Choisy, la basilique d'Eski Djuma à Salonique, présente la plus ancienne ébauche. Saint-Vital possède en propre un plan octogonal, dérivé des baptistères et des salles de bains romains, les matériaux des voûtes, les raccords d'angle de la coupole, quelques applications de statique, la saillie des murs de pignon en dessous des corniches, qui se retrouvent dans la suite à Saint-Laurent de Rome et dans d'autres édifices ravennates ou italiens. — A la même époque, Saint-Apol-

linare in Classe, la cathédrale de Parenzo et d'autres églises sont d'une architecture nettement romano ravennate.

Cependant les sculptures de ces deux catégories d'édifices dépendent à un même degré de l'art byzantin. On y retrouve fréquemment les chapiteaux byzantins à entonnoir ou à feuilles d'acanthe tourmentées, ils portent des sigles



Basilique de Sainte-Marie-Majeure à Toscanella. — Le baptistère et la nef centrale droite.

grecs, certains sont en marbre de Proconnèse, ils s'adaptent mal aux fûts et manifestent de toute manière leur origine orientale.

Pendant la décadence de Ravenne, ce qu'on appelle le palais de Théodoric (VIII[e] siècle) montre encore quelques innovations architecturales et la sculpture ravennate persiste çà et là dans le royaume lombard.

Avant de faire l'histoire de l'art prélombard, M. Rivoira écrit quelques pages sur les maestri comacini, que l'on a cru originaires des environs de Côme, à cause de leur nom et auxquels il

attribuera désormais une influence prépondérante. En réalité, tout demeure incertain dans l'histoire de ces constructeurs.

Aux origines de l'art du moyen âge, car jusqu'à présent il s'est plutôt agi de l'antiquité chrétienne, on trouve avec les éléments de l'art ravennate décadent, les premières inspirations de l'architecture prélombarde (I, p. 136). Celle-ci s'est faite l'héritière des constructeurs romains, des décorateurs romano-ravennates et emploie déjà certains détails qui demeureront des caractéristiques de l'architecture lombarde.



Baptistère de la cathédrale de Ravenne (Ve siècle). — Un des angles de l'octogone ; Prophète.

A Toscanella apparaissent les chapiteaux cubiques à angles inférieurs rabattus et ornés, soit de maigres dessins, soit de volutes et de rangées de feuilles grossières. On rencontre encore à la même époque quelques chapiteaux à sculpture ravennate. Certains chapiteaux corinthiens assez élégants, comme ceux de S. Maria-in-Domnica (I, pp. 192 et suiv.), ne sont pas antérieurs au XIe siècle. D'autre part les clôtures prélombardes en marbre, avec enlacements, lis, rosaces, etc., se distinguent nettement des sculptures byzantines de l'époque : anges, figures humaines,

girandoles. A Toscanella l'abside est ornée à l'extérieur d'arcatures aveugles et d'une succession de niches, qui préludent à une des décorations les plus caractéristiques de l'abside lombarde.

A l'époque carolingienne l'intervention d'architectes ou du moins d'ouvriers lombards s'observe également hors de la péninsule. Elle se manifeste à Aix-la-Chapelle et à Germigny, par la lourde exécution du plan byzantin, les arcatures aveugles, etc. M. Rivoira retrouve aussi une influence lombarde ou ravennate dans certains monuments carolingiens de Dalmatie. Ces édifices, incapables par eux-mêmes de raviver l'art byzantino-ravennate, permettent cependant aux constructeurs lombards de se perfectionner.

On en a la preuve dans les monuments élevés dans la suite en Italie : St-Ambroise de Milan,



Poteries de la voûte de Saint-Vital à Ravenne.

pour laquelle l'auteur donne une chronologie un peu modifiée dans son second volume, diverses autres églises milanaises, les baptistères de Biella et de Galliano, Saint-Miniato de Florence, Saint-Flavien de Montefiascone, etc. Dans ces monuments apparaissent l'une après l'autre toutes les caractéristiques de l'architecture lombarde : l'emploi fréquent de *l'opus spicatum*, une rangée de niches arquées sous les arcatures



Église de Saint-Vital à Ravenne. — Plan.

aveugles de l'abside, les griffes aux bases des colonnes depuis le Xe siècle. D'autre part les formes du chapiteau lombard s'accusent davantage, la membrure de l'édifice se perfectionne, l'emploi des voûtes s'étend, les trompes coniques supportent la coupole. Le style prélombard produit au centre de l'Italie San-Miniato, puis Saint-Flavien de Montefiascone. Cependant M. Rivoira examine assez peu les édifices du style lombard arrivé à sa perfection, c'est incidemment et dans le second volume que nous retrouverons l'exposé du développement du style.

Dans ce premier volume, et il en est de même dans le second, les conclusions de M. Rivoira sont déduites d'une série de monographies de monuments, italiens, français, orientaux, que l'auteur a composées d'après ses études sur place. L'illustration est abondante et soignée. Certaines descriptions de monuments comme celles de Saint-Vital de Ravenne, de l'église peu connue de Saint-Pierre à Toscanella, sont très complètes et très nouvelles.

Mais par contre la méthode n'est pas exempte d'imperfections. L'auteur date les monuments d'époques peu connues avec trop d'assurance, il tient peu compte de l'influence des artistes ou des artisans régionaux et, dans ses comparaisons souvent si intéressantes et si ingénieuses, il a vite résolu les questions de priorité.

Citons quelques faits pour préciser ces observations : La tour de Saint-Apollinaire-Nouveau est datée par M. Rivoira (pp. 48 et suiv.) de l'épiscopat d'un évêque Jean (850-878), principalement à cause d'un sigle sculpté dont l'interprétation est très incertaine ; Sainte-Marie de Pomposa serait antérieure à Saint-Victor de Ravenne (pp. 94-95), parce qu'on y trouve des colonnes de marbre et de larges fenêtres, deux détails que des causes très diverses peuvent expliquer ; les chapiteaux de Sainte-Marie-in-Domnica sont attribués au XIe siècle pour des raisons de style, alors que des documents sûrs permettent de les attribuer à l'époque de Pascal I (817-824); les chapiteaux à volutes grossières et à angles inférieurs rabattus, dont il existe des spécimens datés de 712 ne seraient pas antérieurs à la seconde moitié du VIIIe siècle, parce que durant la première moitié on ne les trouve pas à S-Eusèbe de Pavie (p. 190). St-Pierre de Toscanella est de la première moitié du VIIIe siècle, opinion qui repose en partie sur cette raison, qu'à cette époque un maître

comasque possède des biens dans la localité (p. 148). D'ailleurs si les artistes ravennates et comasques ont réellement joué aux VII[e], VIII[e] et IX[e] siècles un rôle si important, n'est-il pas étrange que deux des principaux monuments qui attestent leurs progrès à cette époque, se trouvent loin de la Lombardie et aux environs de Rome : à Toscanella et à Montefiascone et un troisième, signalé dans le second volume, est à chercher plus loin encore, à Aversa, dans la Campanie ?

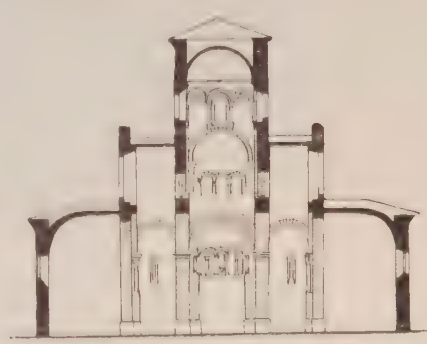
Mais il n'y a pas trop lieu d'insister sur les parties faibles d'un volume qui donne tant de précieux renseignements sur une époque si obscure de l'histoire de l'art.

* * *

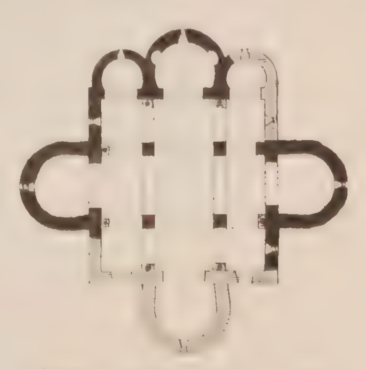
Après avoir exposé comment l'architecture lombarde s'est complètement constituée dès la première moitié du XII[e] siècle, en développant les éléments de l'architecture romano-ravennate, dérivée elle-même de la romaine, il restait à M. Rivoira à poursuivre la seconde partie de son travail. Restait à étudier l'influence exercée par l'école lombarde dans les pays situés au delà des Alpes. C'est l'objet d'un second volume, plus considérable et plus richement illustré que le premier et qui a paru plusieurs années après celui-ci. C'est en effet un travail de plusieurs années qu'un tel volume a dû demander à son auteur.

Il est hors de discussion que l'Italie et le nord de l'Italie en particulier a exercé une influence considérable sur l'art du moyen âge en Occident. Il est également reconnu qu'en architecture cette influence a été particulièrement sensible dans certaines régions : les provinces rhénanes, la Normandie et, par l'intermédiaire de celle-ci, l'Angleterre. D'autres contrées : le Périgord, l'Auvergne, etc., qui ont adopté la coupole, se sont inspirées davantage, d'après la plupart, à des sources byzantines. — M. Rivoira lui-même ne conteste pas que Saint-Front de Périgueux se rattache, par Saint-Marc de Venise, au style byzantin (II, p. 200). — Le problème des origines devient plus délicat, quand on veut examiner jusqu'à quel degré précis les influences italiennes se sont fait sentir et jusqu'à quel point les pays du nord ont développé par eux-mêmes les germes d'un art que le midi leur avait légué. En effet, il faudrait pouvoir se baser ici sur une chronologie certaine. Or l'âge de beaucoup de monuments de l'époque préromane et romane ne sera sans doute jamais connu, à plus forte raison l'âge d'une voûte, d'un chapiteau sur lequel il importerait d'être fixé. En outre, certaines formes rudimentaires de sculpture, les premiers progrès dans la construction, peuvent se retrouver identiques dans des civilisations très diverses. Par là même, le problème, déjà obscur par une chronologie incertaine, se complique davantage encore. Malgré ces difficultés M. Rivoira n'a pas craint de l'envisager sous tous ses aspects.

Il désire fixer définitivement (t. II, p. IX) quelques grandes lignes de l'histoire de l'architecture, tout en laissant à d'autres le soin de rectifier les détails. A cet effet il étudie presque tous les édifices romans de quelque importance situés en Normandie, en Angleterre et en Allemagne. Il ne se contente même pas d'une enquête aussi vaste. Beaucoup d'édifices romans de la Bourgogne ou d'autres parties de la France sont également l'objet de son étude. Comme dans le premier volume il décrit ces monuments l'un après l'autre, d'après des notes que lui-même a prises sur place. Car, quoique M. Rivoira soit généralement très au courant des travaux parus avant lui, il se base avant tout sur ses propres observations. Pas plus dans son second volume que dans le premier, il ne craint les longues digressions et, à propos d'un édifice normand, anglais



Eglise de Germiny-les-Prés. — Coupe.



Église de Germiny-les-Prés. — Plan.

ou allemand, il étudiera des monuments d'Italie ou d'Orient, négligés antérieurement, ou il poursuivra à travers les pays et les âges, les origines de certains détails de construction. Ainsi, à propos de Saint-Bénigne à Dijon, il parle longuement de l'église du Saint-Sépulcre et d'autres églises de l'Orient, et il rassemble de nombreux éléments pour prouver que l'origine des édifices à coupoles est à chercher dans les anciennes constructions romaines. A propos des édifices de Normandie, il trouve l'occasion de décrire l'église abbatiale de Cluny, puis de traiter sommairement et à nouveau de la formation complète de l'architecture lombarde.

Arrêtons-nous un instant à cette dernière question incidente, qui est capitale en la matière. Il faut savoir comment la résoud M. Rivoira, pour comprendre sa synthèse de l'architecture du moyen âge.

En 1032, à Saint-Flavien de Montefiascone, des architectes lombards construisent les plus anciennes voûtes à nervures qui soient connues. Le dôme d'Aversa, achevé en 1078, a des voûtes nervées plus parfaites dans l'ambulacre du chœur, daté de 1049 à 1056. L'intéressante église de Rivolta d'Adda, achevée, semble-t-il, dès 1095, reprend la voûte nervée mais surhaussée et conique vers la clef. La surélévation des voûtes se retrouve antérieurement à Ste-Babile de Milan, elle dérive en dernière analyse des voûtes ravennates. L'église de Rivolta reprend aussi à Sainte Babile ses solides contreforts, mais elle les relie aux murs gouttereaux de la nef par des murs rampants qui émergent des toitures. Saint-Ambroise de Milan fournit une nouvelle étape dans le développement du style en adoptant les tribunes pour contrebuter les larges voûtes sur croisées d'ogives. D'après un document récemment publié, le campanile des chanoines de cette basilique est antérieur à 1128 et le monument même date de 1088 à 1128. Il devait être achevé en 1098 (II, p. 188). Enfin le style lombard reçoit son entière perfection constructive à St-Michel de Padoue, qui fut construite peu après 1117 et qui conserve au-dessus de la croisée du transept la plus ancienne coupole lombarde, rattachée aux piles par des trompes coniques (II, p. 199).

Cette opinion sur l'antiquité de l'architecture lombarde montre par elle-même ce que M. Rivoira doit penser de l'influence du style lombard sur toute l'architecture du moyen-âge. Sa pensée se reflète dans la terminologie même qu'il adopte pour désigner les styles. L'expression style roman lui paraît condamnable. D'après lui elle s'applique tout aussi bien au style byzantin, puisque, il se plaît à le répéter, loin de tout devoir à l'Orient comme certains l'affirment, on retrouve les éléments de ce style dans les thermes de Rome (II, p. X). Chez M. Rivoira l'expression style roman est remplacée par plusieurs autres : style lombard, lombard-normand et lombard-rhénan. En effet, durant l'époque romane les constructeurs du nord dépendent des architectes lombards et sont en retard sur eux. On peut le constater en mettant en regard certains édifices français et italiens de la fin du XI[me] siècle : Saint Sernin de Toulouse et Saint-Etienne de Nevers d'une part, l'église de Rivolta d'Adda et Saint-Ambroise de Milan de l'autre (p. 217).

Quoi qu'il en soit de ces rapprochements, M. Rivoira change singulièrement la valeur des termes et il donne à l'architecture lombarde un domaine tout différent de celui qu'on lui reconnaît communément et qui lui revient.

Les maîtres-d'œuvre lombards surent créer, après des expériences répétées, un système satisfaisant de basilique voûtée. En France les moines bénédictins avaient cherché, eux aussi, à résoudre le problème de l'église de plan basilical, couverte par des voûtes. Mais l'Angleterre les devança, en appliquant à Durham le système lombard des voûtes nervées. — M. Rivoira adopte donc ici les idées émises il y a quelques années par M. Bilson, d'après lesquelles certaines voûtes nervées de la cathédrale de Durham sont antérieures à l'année 1104 et datent de 1093 à 1099 (pp. 436 et suiv.). — La France sut reprendre le système et, en y adaptant l'arc brisé elle le porta à sa perfection et créa l'architecture gothique (p. 223). Entretemps les meilleurs constructeurs allemands faisaient converger leurs efforts sur l'ichnographie de leurs édifices et, sans se préoccuper outre mesure de la voûte, ils recherchaient avant tout un plan et une silhouette d'expression imposante (p. 551).

Ici de nouveau tout n'est pas neuf dans ce qu'on peut considérer comme la synthèse de l'ouvrage de M. Rivoira. C'est la vieille thèse de de Dartein, largement développée et rendue plus acceptable. Il est vrai, après M. Rivoira la question restera ouverte. On voudrait notamment la voir reprise dans le détail pour les principaux édifices qui entrent en ligne de compte, on voudrait être assuré que les voûtes d'ogives anciennes de l'Italie ne sont pas l'œuvre de remaniements. Mais il faut reconnaître que M. Rivoira a envisagé l'évolution de l'architecture du moyen âge avec une réelle ampleur. Beaucoup d'autres supposent bien souvent le problème à demi résolu dès le début de leur travail. Ils se contentent d'étudier les édifices de l'une ou de l'autre région, dont l'architecture leur paraît la plus précoce. Ils appliquent en quelque sorte aux études archéologiques un axiome de jurisprudence : *I*

fecit cui prodest. C'est dans l'Ile-de-France et dans la région normande que l'architecture gothique est arrivée rapidement à la plus haute perfection, c'est donc là qu'il faut chercher l'origine de la voûte d'ogives, l'élément principal des progrès constructifs du moyen-âge. M. Rivoira, explique au contraire la rapide formation du style gothique par l'adoption de l'arc brisé concurremment avec la voûte à nervures. En envisageant la question de cette manière il élargit le champ de ses investigations qui se sont portées presque sur tout l'Occident. C'est le grand mérite de son travail, mais c'en est peut-être aussi le point faible. En effet, il est bien difficile à un archéologue de connaître dans le détail l'architecture de pays étrangers aussi bien que celle de son propre pays. D'autre part on ne voit pas quels rapports ont avec l'architecture lombarde beaucoup de monuments étudiés ici. M. Rivoira a consacré un gros volume à des édifices sur lesquels l'influence de l'architecture lombarde demeurera contestée, et il ne s'est pas occupé d'une expansion du style lombard, reconnue par tous, dans la Provence, le Languedoc et jusqu'en Catalogne.

Nous ne parlerons pas de beaucoup d'autres questions intéressantes que l'auteur examine dans son second volume. Si sa manière de les envisager donne souvent à réfléchir, elle appelle aussi bien des réserves. Son livre ne contient sans doute pas tout ce qu'on y pourrait chercher sur l'architecture lombarde proprement dite, mais on trouvera par contre, dans les nombreuses descriptions de monuments dont il se compose, beaucoup d'observations intéressantes sur l'histoire générale de l'architecture et de la sculpture monumentale [1].

R. Maere.

L'ART ORIENTAL A LA FIN DE L'ANTIQUITÉ. — LE PALAIS DE MSCHATTA, par M. L. Bréhier. — Brochure, 1908.

Le palais de Mschatta, ou Machita, dont la façade figure au musée Empereur-Frédéric de Berlin, et qu'a étudié M. Strzygowski, a pris place dans l'histoire de l'art.

L'enceinte bâtie forme un carré de 150 m. de côté, flanqué de tours rondes aux angles,

1. A la page 456 et suiv., M. Rivoira cite les fonts baptismaux de Lincoln et de Winchester. Comme d'autres sculptures ou monuments, il les range d'une manière trop précise, vu les renseignements incomplets qu'on possède, parmi les œuvres anglo-normandes. Or, on est d'accord pour les attribuer aux ateliers de Tournai. Ce sont les seules œuvres originaires des Pays-Bas dont il est question dans l'ouvrage. C'est donc à tort que M. Fierens-Gevaert a spécialement recommandé celui-ci aux archéologues belges. (*Archives belges*, 1908, pp. 56 et suiv.)

demi-rondes sur les côtés, polygonales aux deux côtés de l'entrée unique; celle-ci accède à une cour de 55 m. de côté, entourée de bâtiments en briques, voûtés et couverts de tuiles, et munie de quatre barrières. Dans l'axe de l'entrée s'ouvre une salle à trois nefs, sur colonnes de marbre, bordée de chambres latérales, et terminée en hemicycle à 3 absides, que couvrait une coupole. C'est le type de la construction militaire syrienne, comme le palais de Spalato représente le camp romain occidental.

L'origine est mésopotamienne, avec ses berceaux et ses briques sur champ. Autour de la grande salle triconque, il y a quatre groupes de cinq chambres; chacune comprend une longue chambre voûtée en berceau, et quatre petites, en berceaux transversaux, comme au palais de Hatra; les berceaux sont brisés. La façade offre trois arcades inégales (qui se retrouvent au S. Sépulcre de Jérusalem et à S. Siméon Stylite d'Antioche), et un riche décor de feuillages entrelacés de zigzags et de rosettes, de caractère bien oriental. On trouvera un beau fragment de cette savante décoration dans la *Revue de l'Art chrétien* [1], dans le compte-rendu que nous avons donné jadis du beau volume: l'*Art persan* de M. Gayet.

Selon M. Bréhier ce monument est sorti de l'école artistique de la région d'Édesse-Amida-Nisibe. M. Strzygowski l'attribue à l'architecture mésopotamienne au courant des procédés persans, vers le VI[e] siècle.

L. C.

Périodiques.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS, n° 11, 1908.

MM. Koechlin et Kleinclausz ont montré que l'art de Claus Sluter est distinct de l'art flamand. Faut-il en déduire que les Flamands n'aient pas influencé l'art bourguignon? M. A. Germain n'est pas de cet avis.

L'art plastique régional est resté vivant, énergique, pathétique, mais vulgaire, gauche et dénué de style jusqu'au XIV[e] siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où les imagiers des Pays-Bas se répandirent en Bourgogne par la Franche-Comté. Dès 1315, Pépin d'Huy fournit la sépulture d'Othon à l'abbaye de Chartres, et vers 1350 un autre tombier d'Outre-Meuse érige

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 337.

à Fontenay celle du Seigneur Mellot, et un bruxellois travaille pour la Sainte-Chapelle de Dijon. Flamands, Wallons et Bataves affluent dans le duché après le mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite de Flandre. En 1372, Jean de Marville ouvre un atelier à Dijon, avec Sluter pour ouvrier dès 1385. Quand celui-ci commence ses célèbres travaux de la Chartreuse, il a pour collaborateurs, Jean de Beaumetz, Jean Maelwel, Henri Bonnechose, Jacques de Baerze, Jean de Liége, Joseph Colart, Jean de Thioys et Robert de Cambrai. Les œuvres peintes de Broederlam et de Maelwel sont hybrides, franco-flamandes, comme celles des ouvrages exécutés par les Flamands en France. Ceux-ci apportèrent en Bourgogne une esthétique d'inspiration française. Habiles exécuteurs, ils exercèrent l'influence des forts sur les faibles. Plus tard, ce fut Sluter qui régénéra l'art bourguignon, et l'influence du Nord perdura jusqu'à l'époque moderne. « Les branches des Pays-Bas entées sur le tronc bourguignon ont intimement mêlé leur sève à la sienne.

M. Heins publie une riche série de charmants croquis de coffres flamands.

L. C.

BULLETIN DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, n° IV, de 1908.

Article de M. J. B. Stockmans au sujet du séjour de Gossuin Van der Weiden, petit-fils de Roger de Tournai, à Lierre vers l'époque où fut exécuté le fameux triptyque Colibrant. Aucune indication dans les archives du temps ne permet cependant d'affirmer que Gossuin soit l'auteur du chef-d'œuvre. Par l'examen de ces archives, M. Stockmans est parvenu à identifier les portraits des volets extérieurs du triptyque et de fixer le nom du donateur, mais le nom du peintre reste jusqu'ici inconnu. A un moment donné M. Stockmans nous avait laissé entrevoir la présence dans les comptes locaux du nom de Martin de Beer désignant le peintre qui aurait signé le tableau en question par le dessin du singe (Martin) et de l'ours (beer).

Articles de A. Heins. *Coup d'œil et coups de plumes*. C'est une étude en dessins plutôt qu'en texte. M. Heins s'exprime par le crayon plus volontiers que par la plume, et il le fait avec une facilité rare et beaucoup de clarté. Il apporte de ses promenades de touriste une série de croquis variés des fragments gothiques.

L. C.

Chronique.

SOMMAIRE : MUSIQUE RELIGIEUSE. — MONUMENTS ANCIENS : Rouen, Péronne, Langeais, Meaux, Roye, Brou, Amiens, Metz, Schlestadt. — PEINTURES : Sicile, Termonde. — L'ART DU VITRAIL. — EXPOSITION : Bois-le-Duc (Hollande), Saint-Pétersbourg, Saragosse. — TABERNACLES. — VARIA.

Musique religieuse.

U mois de janvier est décédé dans des sentiments chrétiens un maître dont la Belgique s'honorait hautement, M. Gevaert, directeur du conservatoire de musique de Bruxelles.

M. Windor consacre dans la « Revue des Deux Mondes » à son dernier livre, *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, un article dont nous détachons les lignes suivantes :

« Le livre débute par une discussion sur le qualificatif *grégorien* attribué à l'Antiphonaire, c'est-à-dire à la collection des mélodies anciennes recueillies par le Christianisme.

« Le travail de compilation et de composition des chants liturgiques, attribué traditionnellement à saint Grégoire le Grand, fut en réalité l'œuvre des papes hellènes de la fin du VII[e] siècle au commencement du VIII[e] : c'est le pape Serge I (687-701), musicien distingué, qui en est le principal inspirateur. L'Antiphonaire a reçu sa forme définitive entre l'avènement de Léon II (682) et celui de Grégoire II (715). Quant à saint Grégoire, il ne s'est jamais occupé de musique que pour défendre l'exécution du chant au clergé séculier ».

Saint Ambroise et saint Augustin composent les paroles du « Te Deum » sur la vénérable mélopée dorienne, l'immortelle action de grâces que la légende fait dater du soir de Salamine et qu'on entendait à Rome les grands jours de triomphe. Sur les mélodies des hymnes païennes à la Muse, à Hélios, se chantent les hymnes chrétiennes *Veni Redemptor gentium*, *Æterne rerum conditor*.

Et en même temps saint Ephrem en Syrie, saint Grégoire de Nazianze en Cappadoce, saint Hilaire à Poitiers travaillent avec ardeur à cette vaste entreprise d'adoption et de transformation de l'art païen.

Il y a deux courants opposés dans l'Antiphonaire, l'un venant de Grèce, l'autre de Judée : l'hymnodie d'origine hellénique, si simple, si carrée, semble parfois protester contre ces arabesques, ces enguirlandements, tout cet art décoratif dont on peut constater la provenance en écoutant l'improvisation du chantre à la synagogue, les jours de mariage, improvisation qui n'est point libre, mais qui s'appuie sur trois ou quatre formules, tout comme nos « Antiennes ».

Serait-ce en souvenir du culte de David et de Salomon que l'Eglise latine a admis la Vocalise sémitique à côté du Syllabisme grec ? Serait-ce tout simplement pour imposer à un plus nombreux auditoire la parole sainte, faire percevoir à plus grande distance les textes tirés des Psaumes, des Actes des martyrs, de la Vie des saints, les antiennes propres à chaque fête, changeant chaque dimanche ?

La parole que les plus solides poumons de prédicateur ne sauraient porter à plus de quarante mètres, se comprend distinctement à cent et plus, quand elle est psalmodiée par une voix d'enfant. Dans toutes les religions, les formes musicales se sont développées d'après une évolution en rapport avec les proportions architecturales des édifices.

Gardons-nous de croire que l'Antiphonaire, définitivement constitué vers 690 ou 700, ne contienne que d'anciennes mélopées ; à mesure que pour la religion nouvelle grandissait la liberté, pour les cérémonies nouvelles du culte, il fallait un répertoire musical plus considérable. A qui attribuer tant de charmantes pièces originales ? A qui les offices de l'Avent et de Noël, d'une suavité jusqu'alors inconnue ? Chose curieuse : alors que nous pouvons nommer quantité de poètes de l'Hymnodie catholique, nous ne connaissons pas un seul nom de musicien !

Avec ses cantilènes en modes dorien, éolien ou hypodorien, ionien ou hypophrygien et hypolydien l'Eglise chrétienne répudie le phrygien comme trop « passionné », et le mixolydien comme « trop théâtral »), avec son vocabulaire, sa grammaire et sa syntaxe l'antique Homophonie liturgique régnera encore trois cents ans, jusqu'à Guy d'Arezzo. Puis survient la révolution, c'est-à-dire la Polyphonie, deux voix vont chanter en même temps deux parties différentes, puis trois, puis quatre, etc., et cette polyphonie encore gréco-romaine de tonalité ne finira guère qu'avec le XVI[e] siècle, à la mort de Palestrina, à la naissance du drame en musique. Et alors, seconde révolution, celle-ci radicale : les modes antiques sont absorbés par la tonalité moderne, la gamme nouvelle.

* * *

M. Gevaert a un digne successeur au conservatoire de Bruxelles, M. Edgard Tinel. Nous donnons un résumé du remarquable discours qu'il a prononcé le 25 octobre dernier, à la séance annuelle de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique.

C'est le secret des maîtres, observe l'artiste éminent qui a restauré dans son pays le culte de la musique sacrée, d'établir une si étroite union entre la parole articulée et le son musical, que l'une paraisse ne plus pouvoir être isolée de l'autre. La musique transmet alors le sentiment de la pensée créatrice à l'âme dans toute son intensité originelle.

La musique possède autant de modes d'expression qu'il y a de catégories de sentiments généraux ; les sentiments peuvent être réduits en deux classes : ceux qui marquent le commerce de l'homme avec son semblable, et ceux qui montent de l'homme vers Dieu ; d'où la musique profane et la musique sacrée.

Dans la musique polyphonique la différence des deux genres est encore renforcée par l'har-

monie, qui vient se joindre à la mélodie. A l'expression des sentiments humains correspond le sentiment harmonique dont le facteur est la dissonance, qui comporte l'action. A l'extériorisation des sentiments religieux correspond un système harmonique fondé sur la consonnance, qui indique la sérénité, l'adoration. Le maître cite ici comme exemple le 15e quatuor de l'*Adagio* de Beethoven et le motif du Graal au 1er acte de « *Parsifal* » de Wagner. L'un et l'autre de ces deux maîtres de génie puissant ont renoncé à créer un style religieux qui lui fût personnel parce qu'ils trouvaient dans celui qui nous fut légué par la tradition, l'indispensable caractère de collectivité qu'un tel style suppose. Ici, M. Tinel cite Wagner et nous tenons à reproduire les paroles précieuses à retenir, qui contiennent la définition de la musique sacrée et l'explication de sa décadence :

« Dans les circonstances actuelles, si l'on veut que la musique sacrée catholique soit réintégrée dans ses droits légitimes, il faut commencer par lui restituer sa dignité presque totalement perdue et son caractère de sainte piété.

...Les œuvres de Palestrina, ainsi que celles de son école et de son époque, sont la fleur et renferment en elles la perfection la plus éminente de la musique sacrée catholique : *elles sont écrites pour être exécutées par des voix humaines exclusivement.* Le premier pas vers la décadence de la vraie musique sacrée catholique, ce fut l'introduction, dans la pratique, des instruments de l'orchestre ; par ceux-ci et leur emploi toujours plus libre et plus indépendant, l'expression religieuse de la musique sacrée se dénatura jusqu'à se sensualiser, ce qui entraîna les plus funestes conséquences pour l'art du chant lui-même : la virtuosité de l'instrumentiste et la prétention du chanteur releva le côté et bientôt le goût théâtral et mondain fit irruption dans l'église.

Certaines parties du texte sacré, comme le « Christe eleison », devinrent des canevas à airs d'opéras, et ce furent des artistes éduqués à la mode du théâtre que l'on attira à l'église pour les chanter.

« Depuis, par l'introduction des instruments de l'orchestre dans la musique sacrée, celle-ci a beaucoup perdu de sa pureté, encore que les grands compositeurs aient écrit pour l'église des œuvres (...) d'une valeur artistique peu ordinaire ; mais, en dépit de tout, ces chefs-d'œuvre ne sauraient être considérés comme appartenant au genre authentique de musique sacrée, pour tant de raisons diverses, il serait peut-être temps de remettre en honneur : ce sont des œuvres musicales absolues qui, tout en ayant un fondement religieux, sont bien mieux à leur place au concert spirituel qu'il ne convient de les faire exécuter pendant le service divin ; et cela pour cette autre raison encore que les dimensions [illegible] Beethoven, etc., les rendent pratiquement impropres à une [illegible]

La voix humaine, interprète immédiat de la parole sacrée, [illegible] *la voix humaine doit avoir nécessairement la priorité à l'Église ;* et si l'on veut que la musique sacrée retourne à sa pureté primitive, c'est *la musique vocale toute seule* qui doit être [illegible] Pour les cas où un accompagnement paraîtrait nécessaire, le génie chrétien a inventé le noble instrument qui a conquis dans nos églises une place incontestée : cet instrument, c'est l'orgue, lequel possède le pouvoir de développer une grande variété de sonorités expressives excluant, par la nature de l'instrument, les effets sensuels de la virtuosité, l'orgue, enfin, ne saurait éveiller dans l'auditeur une attention troublante. »

L'ordre de réforme promulgué par Pie X est, pour le fond, identique aux conseils donnés par Wagner. Mais tandis que celui-ci tire ses déductions de l'art, Pie X les dégage de la liturgie ; et par une merveilleuse rencontre, les deux réformateurs aboutissent à une même conclusion qui peut être formulée par cette proposition : la dignité de la liturgie assurée par le respect de l'art.

Il faut commencer, proclame le maître par renouer avec la tradition, retourner à l'école de Palestrina pour y apprendre ce que c'est que le style musical liturgique et se convaincre des criants abus qu'une déviation lente et progressive a introduits dans la pratique musicale ecclésiastique. Ces abus sont arrivés à leur point culminant... On ferait un volume des réflexions sévères, mais fondées, que cet état de choses a suggérées, depuis Choron qui disait des « Messes » de son temps que c'étaient des opéras en « ut », jusqu'à Hippolyte Taine qui, au sortir d'une messe de mariage, s'écria : « Très bel opéra ; analogue au cinquième acte de « Robert le Diable » ; seulement, « Robert le Diable » c'est plus religieux ».

Ce n'est pas à dire que l'autorité ecclésiastique ait négligé de combattre ces abus. Les conciles s'en sont occupés et, individuellement, quantité de papes et d'évêques. « L'Église se plut toujours à renforcer sa gloire des prestiges de l'art ».

Mais ce qui manquait aux ordres donnés, c'était cette précision scientifique qui dénonce l'homme de métier, faute de laquelle un enseignement, de si haut qu'il parte, reste dans le vague, prête même à des interprétations contradictoires, en un mot, demeure inopérant.

Cette précision scientifique, Pie X nous l'apporte dans son « Motu proprio ».

Le programme de réforme qu'il promulgue est non seulement l'œuvre d'un liturgiste, mais d'un musicien très averti des choses de l'art. Outre qu'il définit en parfait esthéticien le caractère de la musique liturgique, son esprit pratique nous guide encore dans la voie à suivre pour extirper les abus. Il n'est pas téméraire de dire que si la parole de Pie X est ponctuellement obéie, une ère nouvelle, féconde et glorieuse, s'ouvrira pour la musique sacrée.

C'est d'abord l'enseignement vocal qui sera remis en honneur, cet enseignement qui mena-

çait de se dénaturer sous la pression tous les jours plus écrasante de l'enseignement instrumental ; ce seront ensuite, et par voie de conséquence, les chefs-d'œuvre anciens et récents du contrepoint vocal qui viendront prendre place au répertoire liturgique. Je ne parle pas du plain-chant. La faveur lui est revenue, grâce encore à Pie X ; elle lui est revenue dans un élan si irrésistible qu'il y a là peut être un danger pour la musique polyphonique, une menace inconsciente à l'adresse de l'art de notre temps qu'un zèle excessif pour le plain-chant pourrait comprendre. Et cette fois-ci, il faut oser le dire, l'art liturgique serait perdu sans retour : ce serait la banqueroute du « Motu proprio ».

Pie X et Richard Wagner se rencontrant pour tracer les règles qui doivent rendre à la musique liturgique du culte catholique sa dignité première, c'est déja un assez beau spectacle. Mais où le spectacle devient piquant, c'est quand le génial réformateur, qui a tout jeté bas pour édifier son théâtre, ferme résolument la porte à la musique sacrée de l'avenir, alors que le Souverain Pontife la lui ouvre. Wagner voit le salut de la musique liturgique dans le retour absolu à la tradition palestrinienne, ce qui entraîne comme conséquence l'exclusion également absolue des instruments d'orchestre de l'Église. Il ne se fait d'ailleurs pas faute d'insister sur cette condition essentielle de son plan d'action. Pie X est moins exclusif, moins rigoriste ; et, pour trancher le mot, il est moderniste.

Tout en accordant une faveur très marquée à l'école palestrinienne, il voit la possibilité d'introduire le style sacré moderne dans les offices religieux et, par suite, le moyen d'y faire place à l'orchestre. C'est avec un doigté remarquable, une science musicale digne de toute notre admiration, qu'il définit les conditions et précise la mesure dans lesquelles les ressources qu'offre l'art nouveau peuvent être utilisées au service du culte.

Dans sa définition, le Pape a recours à un mot singulièrement heureux et bien caractéristique, un mot qui n'avait pas encore été employé, je crois, dans la terminologie musicale et qui correspond merveilleusement à la chose qu'il doit exprimer et au but qu'il s'agit d'atteindre : Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel*.

Le terme fait image. La musique sacrée universelle est évidemment celle qui correspond le plus complètement à la mentalité religieuse de la civilisation.

Et tout aussitôt se pose cette question : si le style palestrinien a pu et, dans une certaine mesure, peut encore se réclamer de ce caractère d'universalité, en sera-t-il encore ainsi demain ?

Je vais plus loin. Est-il bien sûr qu'il en est toujours ainsi aujourd'hui ? Ce style aurait-il le don de vie impérissable et toujours palpitante que possèdent le latin liturgique et le plain-chant, lesquels, étant des langues mortes, sont par là même immortels ?

Comme eux, échappe-t-il aux contingences, au devenir ? Tout en étant un art complet en soi, ne renferme-t-il pas l'embryon d'un art futur qui, prenant corps, va marquer son générateur du signe de la décadence en attendant que la mort survienne ?

Ce n'est point lui manquer de respect que de dire du style palestrinien qu'il a bénéficié, à l'heure de la réaction, d'une admiration outrée par suite même du mépris où il était tenu depuis plus de deux siècles, d'une admiration un peu factice enfin, comme il arrive pour les choses très anciennes ou toutes neuves.

Il est permis de douter qu'un grand nombre de leurs admirateurs récents aient été en communion totale avec Palestrina, Lassus et Vittoria, si essentiellement représentatifs d'un art révolu, d'un art qu'il paraît bien que nous ne puissions plus comprendre dans l'esprit de sa spéciale beauté, malgré la propriété qu'il possède à un éminent degré, d'interpréter le sentiment religieux.

Il ne faut pas l'oublier, ces maîtres sont l'achèvement final d'une période historique ; leur art est l'aboutissement de six siècles de lents et pénibles efforts, et leur gloire rayonne dans l'apothéose grave et auguste de la musique médiévale qui va disparaître. Notre sentiment musical n'est plus le même que celui de nos ancêtres du moyen âge. Le respect de la tradition n'implique point, en matière de pratique, le retour servile au passé. La notion de l'atavisme ne suppose point une telle persistance du goût à travers les générations que nous puissions faire abstraction de trois siècles d'évolution et, sans nous suggestionner, dire que la musique qui a ému nos pères jusqu'au fond de l'âme exerce, aujourd'hui encore, le même pouvoir émotif sur la nôtre.

Mais si l'expression musicale du sentiment religieux universel n'est plus identifiée avec le style palestrinien, sa source est toujours là, la source sacrée de la tradition. L'art du XVIIe siècle adoptera tous les principes qui en découlent, mais il les élargira, leur donnera des explications jusqu'alors insoupçonnées. Un sentiment tonal net et franc se dégagera des modalités vagues et flottantes du système harmonique médiéval, et, par étapes précipitées, l'art nouveau, brisant des liens devenus trop pesants, marchera à la conquête de la liberté. Le « Drame en musique » va naître et avec lui le style instru-

mental. De l'union féconde de ces deux éléments, la voix humaine et l'orchestre, sortira une lignée de concepts nouveaux dont la première expression complète, dans le domaine de la musique religieuse, sera la « Cantate d'église » qui elle-même, enfantera le drame sacré, les « Passions ».

Ici, les éléments du style musical religieux seront arrivés à leur développement suprême. C'est l'heure où un homme viendra qui s'emparera de ces éléments et qui, de son génie tout-puissant issu des forces mystérieuses de sa nature, édifiera ces constructions stupéfiantes qui seront la « Passion selon S. Matthieu » et la « Grand'Messe en si mineur ». La musique religieuse, pour une période incalculable de temps aura mis le sceau à sa puissance et le style musical universel sera né.

Universel, le style de Jean-Sébastien Bach l'est. Point de maître venu depuis l'illustre cantor, qui ne doive quelque chose à ce style. Après avoir été la source merveilleuse où ont puisé tour à tour Haydn, Mozart, Beethoven et jusqu'à Wagner lui-même, après cent cinquante ans, ce style vibre encore de la vie la plus intense, la plus actuelle ; les déchéances qu'inflige la tyrannie de la mode n'ont pu l'atteindre de leur flétrissure ; et s'il s'est approprié la moelle de la musique du passé, s'il contient toute la substance de la musique du présent, il demeurera probablement l'axe autour duquel viendra s'enrouler la spirale des évolutions futures, que ce soit dans une direction ascensionnelle, ou que ce soit dans un mouvement plus vraisemblable de régression.

* * *

Le baron Gevaert avait laissé dans son testament des dispositions très détaillées pour l'ordonnance de ses funérailles. Il les voulait décentes et simples, car il était homme de goût ; il avait répudié les fleurs et les discours. Toute son ambition posthume se bornait à souhaiter une cérémonie dont la musique fût impeccable. Et voici comme il l'avait réglée :

« Je désire que les chants liturgiques de la messe soient exécutés en plain-chant, non accompagnés par l'orgue, si possible, à l'exception du *Dies iræ* que je voudrais voir *(sic)* chanté *more parisiensi*, alternativement en solo et en chœur.

» Je voudrais aussi que le tract *Absolve* fût dit par une seule voix de ténor ; l'offertoire, *Domine Jesu Christe*, par trois ou quatre voix de basse et avec une diction moins uniformément rapide que dans la nouvelle manière.

» A la sortie du corps, je demande que l'on chante le *De Profundis* en faux bourdon, le seul genre de musique que je désire qui soit entendu à mon enterrement.

» Au surplus, à côté du chant liturgique homophone, je désire que toutes les parties musicales de la messe des obsèques soient réglées par MM. Wotquenne et Marivoet, d'accord avec le maître de chapelle de la paroisse. »

A ce programme, la critique la plus rigoureuse ne trouverait rien à reprendre soit au point de vue chrétien, soit au point de vue musical. Le défunt se conforme aux vœux du Saint-Père et aux saines traditions, sans abdiquer toutefois ses vues personnelles sur une question de mouvement. Son testament est un bel exemple de conscience artistique ; il est le couronnement de toute une belle vie.

* * *

On sait qu'un comité mondial s'est formé afin de doter l'église de Saint-Pierre de Rome d'orgues magnifiques [1].

Paul Bourget, Ch. M. Windor, J. de Narfond, etc., etc., ont raconté comment cette idée, déjà ancienne, a pu être heureusement accueillie par le Saint-Père.

Il fallait pour remplir l'immense nef, des orgues spéciales, réunissant une puissance, des sonorités et des ressources mécaniques inconnues jusqu'à ce jour. Des procédés nouveaux ont été créés et M. Ch. Mutin, élève et successeur de Cavaillé-Coll, a eu la bonne fortune de les mettre en œuvre.

Monuments anciens.

Rouen. — Des travaux sont entrepris dans l'ancienne chapelle Sainte-Marguerite, avoisinant la « Porte des Maçons », dans le collatéral Sud de la cathédrale, travaux nécessités pour l'édification du caveau où doivent être déposés les restes du cardinal Thomas, archevêque de Rouen.

En exécutant ces fouilles, on a découvert deux lions sculptés en pierre, et qui semblent se rattacher au style du XV[e] siècle. On peut supposer que ces intéressants fragments pouvaient appartenir à la décoration funéraire d'un tombeau [2].

* * *

Péronne. — L'église a été classée parmi les monuments historiques.

1. Il comprend S. É. le cardinal Cavallaris, successeur du Saint-Père au patriarcat de Venise ; S. É. le cardinal Lecot, primat d'Aquitaine, doyen des cardinaux français; S. É. le cardinal Coullié, primat des Gaules ; Mgr Bourne, archevêque de Westminster, primat d'Angleterre, auquel on doit ainsi qu'à Sa Grâce le duc de Norfolk, la plus grande manifestation catholique de ce siècle, « le Congrès eucharistique de Londres » ; S. G. Mgr l'archevêque de Paris ; le commandeur Paolo Pericoli, président de la jeunesse catholique italienne ; MM. Paul Bourget et Étienne Lamy, de l'Académie française ; C. Saint-Saëns, de l'Institut ; C. M. Windor, Henri Cochin; Dom Thomas Breton; Tinel, etc. etc

2. *Journal des Débats*, 6 décembre 1908

Cette église, qui date des XVe et XVIe siècles, est placée sous le patronage de saint Jean. Elle est remarquable par son joli portail, sa belle tour, ses trois nefs à clefs de voûtes curieusement sculptées, enfin par quelques tableaux et peintures murales.

***

Langeac (Allier). — L'église du XIe siècle, connue sous le nom de *Sainte-Marie-des-Chases*, est l'ancienne chapelle mortuaire de l'abbaye voisine de Saint-Pierre.

Or, quoique classé, le monument a subi depuis quelques années les graves insultes du temps et de l'indifférence. En 1905, son clocher pyramidal en dalles de lave, à double baie romane aux quatre vents, tombait de vétusté, vivement regretté de tous les connaisseurs.

A la suite de leurs doléances, dont M. E. Lefèvre-Pontalis se faisait l'écho dans le *Bulletin monumental*, M. Nodet, architecte des monuments historiques, a été chargé de la reconstruction du clocher. Le travail est en bonne voie.

***

Meaux. — On vient de démolir une ancienne petite église qui, depuis longtemps, servait d'entrepôt de barriques, et on a mis à nu une crypte fort intéressante du XVe siècle. Un portail qui conservait quelques ornements gothiques est tombé sous la pioche des démolisseurs et, bientôt, il ne restera plus que le souvenir de cette chapelle Saint-Christophe, qui était devenu, sous la Révolution, le café de Mars.

***

Roye (Somme). — L'église Saint-Pierre dont l'on admire le délicat portail roman et les magnifiques vitraux du XVIe siècle est classée tout entière parmi les monuments historiques.

***

Brou (Ain). — L'église, propriété de l'État et déjà classée parmi les monuments historiques, est affectée au service de l'administration des Beaux-Arts.

***

Amiens. — La restauration du clocher de l'église Saint-Leu, où les voliges, plus que les ardoises, formaient la toiture, est commencée.

L'église étant classée parmi les monuments historiques, c'est le ministère des Beaux-Arts qui est chargé de la conduite des travaux.

***

Metz. — Les journaux de Metz annoncent « que S. M. l'empereur a approuvé le programme des travaux à effectuer à la cathédrale, dressé par M. Schmitz, architecte ».

« Ces travaux, lisons-nous dans les *Débats*, sont d'ordres très divers. Tout d'abord, on apprendra avec satisfaction que l' « achèvement » de la tour du Chapitre a été définitivement abandonné. Par contre, la partie supérieure de la tour de la Mutte sera complètement refaite. La flèche sera enlevée à partir de l'étage qui commence au-dessus des contre-forts de la plateforme du guetteur. Les pièces de fer qui relient les fines colonnettes seront remplacées par des pièces de cuivre. Mais on promet que « l'architecture et la forme seront rigoureusement conservées ».

Le nouveau portail principal recevra des portes en bronze massif qui seront « très riches ». Elles seront ornées de sujets décoratifs empruntés aux évangiles. La magnifique rosace qui surmonte ce portail sera enlevée pièce par pièce.

La restauration des grandes verrières du transept est en voie d'achèvement. Parmi les autres travaux qui vont être entrepris prochainement, il faut signaler la clôture du chœur et le traitement de la voûte. Les clefs de voûte seront peintes, « comme elles l'étaient autrefois ». Enfin, la chapelle du Sacré-Cœur sera notablement transformée et « embellie ».

Que restera-t-il de la vieille cathédrale dont les Messins sont si fiers, quand tous ces travaux seront achevés ? »

***

Schlestadt (*Alsace*) [1]. — M. Bodo-Ebhardt, architecte impérial, au cours d'une conférence sur l'histoire du Haut-Kœnigsbourg faite à Berlin, a déclaré péremptoirement, sans apporter du reste une preuve à son assertion, que la plaquette d'ivoire découverte par M. P. Heitz, ne représente pas le Haut-Kœnigsbourg.

Or, M. Heitz s'est bien gardé de désarmer. Depuis plusieurs mois il a rassemblé des témoignages qui démontrent l'authenticité de sa découverte. Plusieurs savants l'autorisent à s'appuyer sur leur nom. Il cite entre autres : MM. Migeon, conservateur adjoint au musée du Louvre ; Mettman, conservateur du musée des Arts décoratifs à Paris ; Polaczek, directeur du musée des Arts décoratifs à Strasbourg ; Read, directeur du British Museum à Londres, etc.

Tant que M. Ebhardt n'aura pas expliqué pourquoi il considère comme dénuée de valeur la découverte de M. Heitz, il faudra continuer à tenir sa reconstitution pour une œuvre fantaisiste [2].

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 285.

2. Après s'être appuyé sur un vieux bois et une petite plaque en ivoire, représentant, selon lui, le château, M. Heitz vient encore de publier la reproduction d'un dessin, emprunté à la *Cosmographie* de Thomas Münster, où l'antique demeure est figurée, comme sur les deux autres documents, avec une tour ronde [*].

[*] *Journal des Débats*, novembre 1908.

Peintures.

Sicile. — Nous rappelons d'autre part [1] que le gouvernement belge a envoyé à l'étranger plusieurs délégués chargés de rechercher les œuvres de l'art national encore dispersées hors des frontières. L'un d'eux, M. Geevaert, a découvert en Sicile une œuvre inconnue qu'il attribue à Memling.

Le guide Baedeker signale la présence à Polizzi generosa d'un triptyque flamand.

Polizzi était, au moyen âge, la troisième ville de la Sicile. Le triptyque se trouve dans l'église Santa-Maria del Gesu. On conte qu'au XVe siècle un capitaine de frégate, surpris par une tempête dans la mer Tyrrhénienne, promit un ex-voto à la Vierge s'il échappait au danger. Parvenu à Palerme, il fit part de son vœu à un moine qui était de Polizzi : « Nous construisons une église, lui dit le religieux ; faites-nous don d'une Madone. » Quelques mois plus tard, le tableau arrivait des Flandres à Palerme et, par la montagne, s'acheminait vers sa destination, lorsqu'en route, il fut pris par le comte de Collesano qui le donna à l'église de Petralia, d'où les Polizziens, au nombre de 800, allèrent le délivrer. Il représente, au centre, la Vierge assise sur un trône d'or, vêtue d'un manteau rouge et tenant sur les genoux l'Enfant Jésus en robe bleue ; quatre anges entourent le groupe que surmonte un dais vert. On voit, sur les volets, une Sainte Catherine et une Sainte Barbe, toutes deux placées devant des maisons bourgeoises et accompagnées, l'une d'un ange priant, l'autre d'un personnage qui est le peintre ou le donateur [2].

* * *

Fig. 2. — Passion du Christ.

Termonde. — Au cours des travaux de restauration de l'église collégiale Notre-Dame à Termonde, on vient de mettre au jour de nouvelles peintures murales de grand intérêt dans le grand chœur, attenant au chœur de la

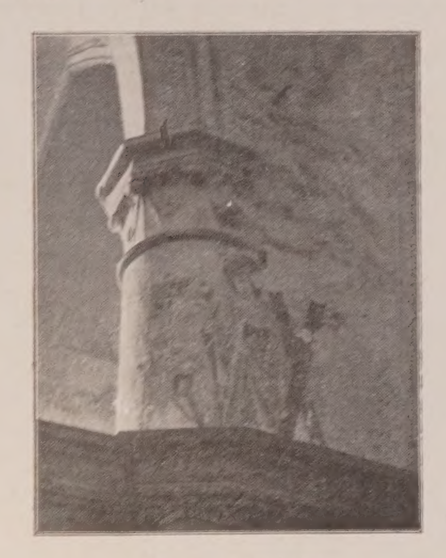


Fig. 1. — Saint-André.

Vierge. C'est d'abord, sur la paroi de l'escalier menant à la tour, un double panneau, représentant, d'un côté, S. Jacques, tenant de l'une main un livre ouvert, et de l'autre un bâton de pèlerin.

Aux pieds de l'apôtre se trouve, un chanoine agenouillé, et le supplice du Saint. L'autre panneau représente S. Jean, tenant dans la main un calice, et un autre chanoine à genoux devant lui, dont le martyre y est également représenté.

Les deux figures sont les portraits des frères Jacques et Jean Vander Meere, reproduits ailleurs dans l'église dans un bas-relief, représentant la descente du Christ au tombeau, et en bas duquel onlit :

RR. DD. fratribus et canonicis Jacobo van der Meere pastori et archipresbytero qui obiit 21 Maii 1609 octobry 68 Jounio van der Meere, cantori qui obiit 13 Sept. 1629 octobry 81.

On a découvert, en outre, sur le palier d'en face, la figure, grandeur naturelle, de saint André, et celle d'un prêtre agenouillé devant

1. Voir page 30, *Mélanges.*
2. *Journal des Débats*, 2 déc. 1908.

lui, avec une inscription dont le texte est encore à déchiffrer *(fig. 1)*.

Puis sur le palier du milieu, la figure du prince des Apôtres, avec une inscription : *claviger cœlorum hic princeps apostolorum.*

Toutes ces figures sont heureusement bien conservées.

Nous reproduisons *(fig. 2)* la peinture dans la même église dont nous avons signalé jadis la découverte ([1]) et représentant des Scènes de la Passion du Christ.

***

L'habile et savant peintre Ypermann, qui a été chargé par le ministère des Beaux-Arts de la restauration des fresques du Palais des Papes, après y avoir travaillé un certain temps, avait dû quitter ce travail si intéressant, pour terminer des travaux du même genre dans la célèbre abbaye savoisienne d'Abondaxe, près Thenon, et ensuite relever à l'aquarelle les fresques de la vieille église de Saint-Martin, près de Moustier, à Aime (Savoie). M. Ypermann est revenu, ces jours-ci, à Avignon, pour reprendre au Palais des Papes, ses travaux de restauration, des fresques de la salle à manger de Clément VI. Les visiteurs qui, d'après la récente décision du Conseil municipal, peuvent entrer au Palais et en visiter les diverses parties moyennant un prix d'entrée de 50 centimes, qui leur donnera en même temps droit à une brochure descriptive, pourront admirer les originales fresques restaurées par le peintre Ypermann, et voir en même temps les remarquables parties architecturales — découvertes et mises à jour, au cours des travaux de restauration — de la grande salle du Palais des Papes ([2]).

L'Art du Vitrail.

M. René Bazin, de l'Académie française, publie dans le *Journal des Débats* une suite d'études artistiques qui sont comprises sous le titre général : « *Notes d'un amateur de couleurs.* » Il envisage dans l'une d'elles « quelques vitraux modernes ([3]). »

Avant d'être une image, le vitrail crée par sa tonalité dominante une atmosphère déterminée ; ses reflets aux tons délicieusement fondus voyagent dans tout l'édifice qu'ils illuminent ; il arrête les images terrestres et la lumière du jour qu'il transfigure ; telle cette verrière de Sainte-Gudule, dans la chapelle accolée au transept, à droite, muraille ajourée qui sépare l'église de la place et depuis des siècles verse au peuple de Bruxelles toute la gamme des tons dorés ([1]). Bien peu de vitraux modernes ont cette éloquence. A Oxford, les vitraux de Burne Jones dans la cathédrale de Christchurch ne sont guère qu'une réplique de peintures à l'huile, où rien ne semble transparaître des splendeurs du verre Créatrices d'atmosphère sont véritablement les verrières qui ornent la nef de Notre-Dame de Fourvière à Lyon, et emplissent la basilique de lumière opaline. Mais pour M. R. B. le chef-d'œuvre du genre se trouve à l'église Saint-Nicolas de Fribourg. Le psaume des couleurs prépare les yeux et l'âme à l'intelligence des figures. L'artiste à qui sont dus ces vitraux est M. Mehoffer ; son œuvre, vue pour la première fois ou revue une deuxième et une troisième fois, impressionne toujours aussi puissamment. « Elle est une formule nouvelle ; elle n'a pas tous les tons des verrières du moyen-âge, mais elle les égale en éclat, elle les dépasse en composition. » Notre-Dame de la Victoire, Adoration des Mages, Descente de Croix y réalisent la pensée que Pie X émettait au sujet de la musique sacrée : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté. »

A glorifier l'art du vitrail et à en décrire les plus séduisantes manifestations, M. R. B. use avec un rare bonheur de cette langue évocatrice dont il a le secret et qui ajoute un charme de plus aux sujets qu'il traite.

G.

Expositions.

Bois-le-Duc (Hollande). — Une exposition internationale d'Art religieux, sous le patronage de Mgr R. Giovannini, chargé d'affaires de S. S. le Pape auprès du Gouvernement des Pays-Bas, à La Haye, a lieu en février-mars 1909.

***

Saint-Pétersbourg. — Une des plus importantes expositions d'art ancien qui aient été organisées depuis longtemps en Europe a été ouverte en novembre dernier dans les salles de la Société impériale d'encouragement aux Beaux-Arts. Les œuvres dont elle se compose ne sont pas très nombreuses, mais elles sont toutes de premier ordre. Les écoles des Pays-Bas, les écoles italiennes, l'école espagnole, l'école française et l'école allemande, y sont représentées par des œuvres marquantes.

***

Saragosse. — L'exposition hispano-française a attiré peu de Français.

Un grand palais s'ouvrait comme un asile à ceux qui cherchaient à travers les pavillons autre chose que les chocolats et les engrais chimiques. Sur la façade, on lisait : « *Musée Provincial* », il a contenu des trésors d'art pour plusieurs dizaines de millions.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 357.
2. *Journal des Débats*, 31 octobre 1908.
3. 29 décembre, 1908.

1. Le vitrail, nous devons le dire, est à certains égards bien défectueux au point de vue des bons principes de l'art (N. d. l. R.).

La porte franchie, le visiteur se trouvait transporté dans un passé glorieux et magnifique. Le *patio* du palais, est une copie de ce palais des Zaporta, dit de l'Infante, qui était naguère un des joyaux de la « Cité immortelle », et que Saragosse a laissé démolir et enlever par un antiquaire de Paris. Partout, aux murailles comme dans les vitrines, une profusion de tentures, de meubles, de tableaux et d'objets d'art anciens, depuis le temps de Goya et de Palafox jusqu'au siècle de Charlemagne.

L'homme qui a réuni cette collection éblouissante, avec l'appui de son archevêque, est un chanoine savant et affable, D. Francisco Moreno, auquel avait été déjà confié, en 1892, le soin de choisir et de classer les envois des deux cathédrales de Saragosse (la « Seo » et le « Pilar ») à la fameuse Exposition colombienne. Son exposition est la plus riche qui ait pu être formée dans le royaume des trésors d'églises depuis 1892.

A Saragosse, la Maison royale avait pris possession de deux grandes salles. On y a revu les splendides tapisseries flamandes du commencement du XVIe siècle, dont nous avons naguère décrit quelques pièces (1).

L'Armeria et l'Escurial avaient été mis largement à contribution, pour enrichir ces deux salles d'un musée royal. Le couvent même de Las Huelgas, près de Burgos, avait entr'ouvert sa clôture pour montrer à Saragosse des tentures brodées du XVIe siècle, italiennes pour le dessin, orientales pour le style et le travail, sans doute confié en Castille à des artisans « mudéjars », et que nul n'avait revues, depuis 1892.

Le petit musée de Huesca avait transporté à Saragosse tous ses panneaux espagnols, flamands et hollandais du XVe et du XVIe siècle, recueillis par Carderera après la spoliation des monastères en 1835, et légués par lui à sa ville natale. Dans la salle voisine était exposé tout le cabinet de dessins formé par Jovellanos et conservé à Gijon, dans les Asturies.

Les merveilles de l'Exposition ont été, comme il fallait s'y attendre, les trésors des églises, leurs tentures de fêtes et leur mobilier précieux. Saragosse a donné l'exemple, en transportant dans les vitrines de l'Exposition une partie des orfèvreries de la Seo, avec l'olifant légendaire, de travail byzantin du IXe ou du Xe siècle, et qui aurait pu être embouché par Roland. Les murs de la plus grande salle, ont été revêtus des tapisseries du « Pilar » et de celles de la « Seo ». Les diocèses suffragants de Saragosse ont été presque dépouillés de leurs objets les plus précieux ; quelques-uns, d'une valeur inestimable, ont été apportés de villages du diocèse de Teruel. Leride et Girone se sont dépouillés d'étoffes et de broderies qui comptent parmi les plus extraordinaires raretés du Moyen âge. Pampelune a envoyé son fameux coffret d'ivoire, ciselé au XIe siècle pour un calife de Cordoue ; Burgos, son *Évêque* de cuivre, doré et émaillé à Limoges au milieu du XIIIe siècle ; Salamanque sa *Vierge* de la Vega, une « sainte Foy » plaquée de cuivre et d'argent doré assise sur un trône, des dernières années du XIIe siècle (1).

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, pp. 40 ; 1901

1. D'après M. E. Berteaux, dans la *Chronique des Arts*.

Tabernacles.



LES tabernacles anciens sont relativement rares. M. H. Rousseau, dans un récent rapport au comité de la section artistique de la Commission royale des échanges internationaux, en signale plusieurs.

L'un est déposé au musée d'Arlon. Il est du XVIe siècle et rappelle celui qui surmontait le maître-autel de l'église Saint-Martin à Hal. Il est de forme pyramidale aiguë, avec une niche ronde à quatre entrées plein cintre dont les clôtures ont disparu ; au-dessus, quatre piliers abritent la plateforme qui porte une statuette d'évêque, surmontée d'une flèche.

Celui de Goé, près Dolhain, est placé dans le cimetière ; celui d'Andenelle a repris place au chœur de l'église. Celui de Hal gît démonté dans une remise.

Le musée d'Arlon en possède un autre, de la fin du XIVe siècle. Il offre une façade en gâble à dix lobes garni de fleurons de chicorée, flanquée de deux contreforts à pinacles. Il s'ouvre par un arc en trois points, clôturé d'un treillis de fer.

Varia.



LA nouvelle église de *Zeebrugge* sera en style gothique du XVe siècle, propre à la Flandre maritime, — cruciforme, à trois travées égales, avec tour octogonale, des colonnes en pierre de Tournai et une voûte en bardeaux apparents ; le gros œuvre entièrement construit en briques jaunes du pays ; les meneaux et réseaux des fenêtres en briques moulurées.

Elle aura 40 mètres de long sur 20 mètres de large, soit une superficie totale de 790 mètres carrés dont 460 mètres carrés réservés au public, ou un espace suffisant pour 1,000 à 1,100 personnes.

Une série de pelouses et de squares feront à l'église un cadre riant. Le devis monte à 157000 frs.

Les plans sont dus à M. R. Buyck, spécialiste apprécié des travaux de construction au Littoral et dans la Flandre maritime : les églises-types d'Oostduinkerke et de Beernem, notamment, en sont un témoignage.

*
* *

Dans la *Revue du temps présent* Dom J. M. Besse nous apprend comment J. K. Huysmans collaborait à l'art chrétien pendant ses séjours dans les abbayes bénédictines. Féru de liturgie, il donna à un des moines de Ligugé les indications désirables pour le dessin d'une chasuble qui fut exécutée par un atelier de Paris ; le style en était, dit-on, irréprochable et un abbé du XIIe siècle n'y eût point trouvé matière à la plus légère critique. Il fut une autre fois consulté sur le symbolisme des gemmes qui devaient orner certaine châsse, où les religieux se proposaient de placer les reliques de l'un de leurs bienheureux. Huysmans rassembla tout un tableau tropologique des gemmes dans un petit cahier vert, déposé depuis dans les archives de la communauté ; à chaque pierre précieuse, Améthyste, Topaze ou Rubis, correspondaient d'abondants commentaires mystiques tirés des symbolistes les plus avertis, qu'ils fussent saints, bienheureux, vénérables ou simples érudits.

*
* *

Un superbe christ en ivoire de 0,57 de haut, attribué à Jean Guillemin, le fameux sculpteur ivoirier lyonnais du XVIIe siècle, a été découvert dans une vieille maison de campagne, près de Toulon. Guillemin est l'auteur d'un christ acquis par le musée d'Avignon au prix de 100.000 frs (1).

G.

1. Nouvelles artistiques du *Mois littéraire et pittoresque* de septembre 1908.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.